LEON BACONSKY

MARGINALII CRITICE SI ISTORICO-LITERARE

Scanned with OKEN Scanner

LEON BACONSKY

MARGINALII

CRITICE ŞI ISTORICO-LITERARE

1968
EDITURA PENTRU LITERATURĂ

Scanned with OKEN Scanner

STUDII
ARTICOLE
OMAGII

Scanned with OKEN Scanner

POEZIE ŞI ADEVĂR SAU DESPRE REALISMUL LUI MIHAIL SADOVEANU

Apariţia lui Mihail Sadoveanu la orizontul veacului XX era menită nu numai să-i activizeze pe critici, ci să-i şi deruteze. Peisajul literar românesc, în perspectiva căruia arareori mai adia cîte o unduire proaspătă, stimulatoare de discuţii şi, cîteodată, de controverse, se îmbogăţea, ca printr-un miraculos seism genetic, cu un nou „continent", nebănuit de vast şi plin de mistere. Surprinşi şi totodată atraşi, într-un fel sau altul, de amplitudinea neobişnuită a ţărmului ce li se revela, cu neaşteptate, dar şi derutante splendori, cei cîţiva „cartografi" ai literelor vremii, dintre care unii de un meritat prestigiu, nu întîrziară să-l consemneze, pe planiglobul mai mult sau mai puţin exact al „sistemelor" lor, străduindu-se însă, firește, cu cîteva fericite excepţii, fie a-i afla o încadrare liniştitoare în graniţele universului lor limitat, fie a-i reduce, cu prudenţă, şi uneori chiar cu oarecare maliţiozitate, dimensiunile, prin referiri docte la presupuse vicii de ordin etic sau estetic, fie, în fine, a-i contesta, pur şi simplu, dreptul la existenţă, pentru pretinse păcate, de natură a-i atrage oprobriul unanim. Astfel, directorul *Semănătorului* se grăbi a-l decreta, încă de la început şi cu o bună credinţă care nu putea, trebuie să recunoaştem, decît să-l onoreze, drept „mare scriitor", aşezîndu-l însă, din păcate, cu cunoscuta-i miopie valorică, alături de mai mult decît modestul Vasile Pop — serviciu de care autorul *Durerilor înăbuşite* îşi va aminti cu neplăcere mai tîrziu, socotindu-l o „poamă mistreaţă" pe care aşa debutant cum se afla, „n-a mistuit-o" cu prea mare satisfacţie (*Opere*, vol. XVI, p. 583). Un alt şef de şcoală, căruia îi va fi dat să strălucească, în adevăratul sens al cuvîntului, ca ideolog şi mentor al mişcării moderniste, începu prin a vedea în fostu-i coleg de gimnaziu pe acelaşi haiduc romantic, pe urmele căruia se avînta — în calitatea-i de „poteraş" — în

jocurile elevilor de odinioară, pentru a se pierde apoi în considerații, de multe ori contradictorii, despre romantismul, realismul sau naturalismul creației sadoveniene și a opta, în cele din urmă, în acel compendiu al său de istorie a literaturii noastre contemporane, pentru „formula unică" — și, am adăuga, extrem de simplificatoare — a unui așa-zis „materialism liric", având drept trăsătură caracteristică zugrăvirea unor realități desprinse „dintr-o lume de instincte și dintr-un joc de forțe materiale: dragostea privită pe latura ei fizică și, natural, adulteră pe de o parte, iar pe de alta, beția, dezorganizarea sufletească, bătaia și omorul" . . . (*Istoria literaturii române contemporane*, 1900—1937, Socec, 1937, p. 195). În fine, un alt competitor al criticii vremii, H. Sanielevici — cel mai intolerant dintre toți — lansă un adevărat strigăt de alarmă, denunțînd, în faimosu-i *Tablou sinoptic* din 1905, primejdia pe care o prezenta *naturalismul* „bestial" al tînărului prozator de odinioară, pentru moralitatea cititorului român . . .

Una din explicațiile pozițiilor amintite față de creația lui Mihail Sadoveanu, din anii începuturilor sale rezidă, fără îndoială, și în faptul că tînărul prozator introducea în literatura noastră nu numai o lume specifică, alcătuind, în ansamblul ei divers și totuși unitar, adevărate fragmente de epopee națională, ci și o modalitate cu totul nouă și originală, în raport cu înaintașii, de a prezenta multiplele aspecte ale realității contemporane lui sau eroilor pe care și-i alegea, — modalitate care nu-și putea afla atît de ușor locul, în tiparele exegetice, oricum rigide, ale criticilor la care ne-am referit. Arta lui Sadoveanu, întocmai ca aceea a lui Eminescu, odinioară, sau ca aceea a lui Arghezi, în secolul nostru apărea ca o sinteză majoră și deosebită calitativ a experienței artistice, colective și individuale, de veacuri, a poporului nostru. În caracteristicile acestei arte urmau să-și afle expresia o sumă de trăsături definitorii ale *geniului* nostru, ca atare. Or se știe că criticul și teoreticianul semănătorismului, în afara faptului că s-a dovedit, nu o dată, lipsit de receptivitatea necesară foiletonistului, era obsedat de ideile propriei sale „școli" — de unde și obișnuința de a aplica scriitorilor comentați regimul oricum dezagreabilului său pat procustian; șeful cenaclului sburătorist — victimă, și el, a unor ambiții similare — nu putea, la rîndu-i, să se detașeze în suficientă măsură de ideile pe care le profesa, pentru a formula

Scanned with OKEN Scanner

judecăți de valoare întotdeauna acceptabile; ca să nu mai vorbim de mult prea categoricul director al *Curentului Nou*, căruia îi lipsea, pe cît se pare, dacă nu și vocația de crtic, în orice caz capacitatea de a-și domina aprehensiunile, în cazul de față puritane. Cum era atunci cu putință ca o asemenea artă să fie intuită, în profunzime și în toată complexitatea ei, de către cei ce nu aveau fie chemarea, fie îndreptățirea subiectivă să o facă?

Cel căruia îi revine meritul de a se fi dovedit cel dintîi exeget, de înzestrare adecvată și de perfectă bună credință, al creației sadoveniene este, fără îndoială, Ibrăileanu. Identificîndu-se cu eroii și atmosfera *Povestirilor* sau a *Durerilor înăbușite*, el a înțeles cît se poate de clar că Sadoveanu este urmașul legitim al păstorului care a creat *Miorița* și al viteazului care a cîntat pe Toma Alimoș (ideea îi aparține), este poetul și artistul realist, „în care și-a depozitat un popor ceea ce are mai încîntător în sufletul său", ca virtualitate artistică (v. comentariul la *Dumbrava minunată*, în vol. *Scriitori români și străini*); și că nimănui nu i se potrivește mai bine ca lui titlul nobil de „mare și adevărat scriitor", deoarece despre el se poate pe drept cuvînt spune că „nu compune, ci creează", și că „nu poate crea decît conform cu realitatea, — cu realitatea pe care o cunoaște". (*Scriitori și curente*, p. 140).

Observațiile lui Ibrăileanu în ce privește realismul sadovenian se impun cu necesitate ca punct de plecare oricui încearcă să cerceteze, sub acest unghi de vedere, creația scriitorului și specificul artei sale. Realismul inițial al scriitorului constă, după cum arată acest subtil și atent comentator al său, în aceea că Sadoveanu își *obiectivează lirismul*, adică „își ilustrează un sentiment prin scene reale din viața reală". Acest mod propriu de a concilia subiectul cu obiectul, precizează el în continuare, îl deosebește pe Sadoveanu de „*poeții lirici* care scriu nuvele și care, neputînd ieși din cercul propriei lor personalități, nu pot crea decît un singur personaj real, pe ei înșiși", celelalte personaje constînd fie din repetarea, în esență, a acestui personaj unic — și Ibrăileanu exemplifică acest caz cu creația eminesciană: Dionis, Ieronim etc., — fie din simpla creionare a unor profiluri *convenționale*, așadar fără nici un fel de individualitate (*Scriitori și curente*, p. 167). Treptat, constată el mai departe, facultatea aceasta de a-și supune lirismul obiectului devine și mai pro-

fundă, mai organică, *Însemnările lui Neculai Manea* fiind una din primele ilustrări majore ale capacității de adecvare a realismului sadovenian, în funcție de momentul social-istoric înfățișat, în funcție de tematică, de eroi etc. Comentariile pe marginea creațiilor ulterioare ale prozatorului (v. vol. *Scriitori români și străini*) se poate spune că sînt axate în întregime pe această urmărire a raportului dintre subiect și obiect, dintre *poezie și adevăr*, în cadrul întinsei producții a marelui rapsod.

Prezența în fiecare pagină a poetului este o realitate dintre cele mai transparente, în opera lui Mihail Sadoveanu. Autorul *Crîșmei lui moș Precu* și al poveștilor de la *Hanu Ancuței*, al *Amintirilor căprarului Gheorghiță* și al *Însemnărilor lui Neculai Manea*, al *Fraților Jderi* și al lui *Nicoară Potcoavă*, al *Împărăției apelor* și al *Țării de dincolo de negură*, al *Baltagului* și al lui *Mitrea Cocor* (scriind despre Sadoveanu, e greu să reziști tentației enumerărilor!) nu ține să-și ascundă propria persoană, cum procedează, în mod obișnuit, prozatorii prin definiție (cf. studiul lui G. Călinescu, din culegerea de *Studii și articole închinate lui Mihail Sadoveanu*, E.S.P.I.A., 1952). Și cu toate acestea, el nu încetează a fi un *realist*, în cel mai profund dintre sensuri, întrucît reușește să se „multiplice în afară" (op. cit., p. 33), imprimînd momentului „cu totul concret și istoric" (ibid.) căruia i se aplică, ceva din diversa-i și complexa-i personalitate. În rîndul ascendenților și mai ales al afinilor săi, în accepție largă, se poate așadar spune că nu se situează doar Neculce și Creangă, ci și Ștefan cel Mare și Nicoară Potcoavă, Costea Morocîne și Sandu Faliboga, Vasile cel Mare și Ion Ursu, presvitera Olimbiada și Vitoria Lipan — ca să nu pomenim decît cîteva dintre ipostazele obiective ale lirismului său. Personalitatea sadoveniană se exprimă, în artă, divers și tumultuos, prin necontenita valorificare a multiplelor virtualități umane, pe ale căror coordonate e construită. Registrul său sufletesc se adaptează cu ușurință oricărei lungimi de undă, armonizîndu-se perfect cu capacitatea-i de sesizare, asimilare și prelucrare a datelor realității. Trecute prin filtrul personalității sale artistice, faptele capătă individualitate și măreție, luminînd destinele unor adevărați eroi de epopee. (Avem de altfel convingerea că, dacă ar fi fost contemporan cu Homer,

Scanned with OKEN Scanner

ori măcar cu Dante, Sadoveanu şi-ar fi ilustrat cel mai bine personalitatea, scriind *epopei*!).

Foarte semnificativă, pentru realismul sadovenian, este modalitatea proprie scriitorului de a converti la realitate epicul baladesc şi legendar. Ilustrative în această ordine de idei sînt îndeosebi două dintre creaţiile sale: *Baltagul* şi *Măria sa Puiul Pădurii*.

Eposul *Baltagului* îşi are originea, după cum se ştie, în *Mioriţa*. Modul în care e transpus materialul faptic al baladei în roman dovedeşte însă cu prisosinţă că prozatorul, ajuns la deplina maturitate — mai precis la apogeul — artei sale, a simţit necesitatea de a parcurge în sens invers etapele străbătute de creatorul anonim, pentru a coborî la originea însăşi a epicului mioritic. „Piciorul de plai" capătă, în felul acesta, materialitate, iar „mîndrul ciobănel" coboară din sfera simbolurilor, redobîndindu-şi individualitatea. Mitul, utilizat de poetul popular mai mult ca pretext liric, dobîndeşte contururi reale, punînd puternic în lumină — şi aceasta, fără a împieta în vreun fel asupra „poeziei" — adevărul care îl va fi generat, cîndva, în îndepărtata „preistorie" a actului folcloric.

O tentaţie similară a simţit prozatorul prelucrînd străvechea legendă flamandă a *Genovevei de Brabant*. Aşa cum foarte judicios observa poetul Al. Philippide, în cronica pe care o consacrase acestei prelucrări în *Viaţa Românească* (nr. 5/1931), Sadoveanu s-a menţinut, scriind *Măria sa Puiul Pădurii*, în limitele schemei fundamentale a legendei, păstrînd cadrul general al acţiunii, precum şi personajele, cu semnificaţia lor esenţială. Intervenţia prelucrătorului ne apare, cu toate acestea, hotărîtoare, sub diferite unghiuri de vedere. Caracterele eroilor capătă, în versiunea sadoveniană, o nouă amploare, evoluînd pe linia romanului realist modern. Conflictul psihologic, schematizat în legendă, îşi redobîndeşte *sensul verosimil şi adevărat uman*. Acţiunile personajelor îşi precizează mobilurile şi îşi află motivarea, potrivit celor mai severe canoane ale artei realiste. În felul acesta — cu alte cuvinte, descinzînd din zona simbolurilor ceţoase şi a parabolei inevitabil didactice, pe terenul unor realităţi istoriceşte concrete — drama doamnei prinţese Genoveva şi a fiului ei, „Măria sa Puiul Pădurii", nu numai că a cîştigat în adevăr şi în profunzime, dar a devenit şi cu mult mai umană, aşadar şi mai „poetică".

Scanned with OKEN Scanner

Vorbind despre realismul operei lui Mihail Sadoveanu, nu putem să nu abordăm şi problema modului de a se „documenta", propriu scriitorului (notarea ghilimelelor se impune, într-adevăr, în cazul lui Sadoveanu, deoarece actul „documentării" semnifică la el, de fapt, mai mult ca la oricare alt mare artist, un proces care nu poate fi nicicum detaşat de procesul propriu-zis al creaţiei, în care se integrează în modul cel mai organic cu putinţă).

Dacă s-ar fi angajat să-şi facă lectura propriei sale opere, cu finalitatea auto-descoperirii biografice, Sadoveanu şi-ar fi regăsit, fără îndoială, în fiecare peisaj, în fiecare erou, în fiecare gînd exprimat în paginile celor o sută douăzeci de volume ale sale, cîte un moment sau altul al însăşi existenţei sale. Căci opera sa este, mai presus de toate, şi un poem al auto-cunoaşterii; o reflectare creatoare a unui întreg univers, în conştiinţa activă a contemplatorului. Aşa cum singur ne mărturiseşte, în *Anii de ucenicie*, experienţa sa artistică nu este decît o prelungire şi o împlinire în afară a experienţei sale de viaţă, adică a acelui „fenomen de participare, osmoză şi simbioză", pe care-l defineşte cu tulburătoare pătrundere în cunoscutul pasaj al relatării sale autobiografice, intitulat *Ochii şi urechile.*

Produsă ca ilustrare a raporturilor intime dintre artistul Sadoveanu şi realitatea ambiantă, proba acestei permanente şi atît de acute conştiinţe a participării întregii sale fiinţe la „viaţa tainică" a celor mai variate forme de existenţă a materiei ne poate singură sugera măsura şi calitatea *realismului* său:

„M-a interesat întotdeauna orice peisagiu, în orice împrejurare şi în orice clipă a vieţii, fără să mă obosească, fără să mă plictisească; m-a interesat nu cu voinţa mea, ci numai printr-un fenomen de participare, osmoză şi simbioză. Mă încorporez lucrurilor şi vieţii, am simţirea că totul trăieşte în felul său particular: brazdă, stîncă, ferigă, tufiş de smeură, arbore şi tot ce pare nemişcător: faptul de a avea asemenea cunoaştere mă face să iau parte la viaţa tainică a stîncii, arborelui, smeurei şi ferigii. Cu atît mai vîrtos alianţa aceasta a vieţii nenumărate se manifestă între mine şi sălbăticiuni — zburătoare, gîze şi fiare; între mine şi apele care curg, palpită ori întind luciuri neclintite în soare şi primesc în afundul lor rumeneala lunii pline. Iepurele care porneşte de pe un hat,

cu urechile date pe spate, şi se salvează în spinării şi în rîpă, aruncîndu-mi o privire piezişă, a luat cu scînteia acelei priviri ceva din fiinţa mea pentru totdeauna. În înfăţişarea unică a dezgheţului de primăvară de care mi-am adus astăzi aminte, am rămas fixat şi eu însumi pentru totdeauna: constat asta în imaginea indelebilă pe care o păstrez în mine şi am încredinţarea că toate, împreună cu mine şi cel de altădată, s-au păstrat în sine, în fracţiunea de timp şi de lumină care continuă să călătorească în infinit. Mă voi stinge curînd; dar icoanele acestea ca şi lucirile unui astru mort, vor continua să fie, fără sfîrşit".

*
* *

...Pornisem însă cu intenţia mai modestă de a ne ocupa de modul concret în care se reflectă în vasta creaţie a scriitorului contactul său nemijlocit cu realităţile vremii. În această ordine de idei, o sursă deosebit de preţioasă de informare o constituie, pe lîngă amintitele mărturisiri autobiografice din *Anii de ucenicie*, notele Profirei Sadoveanu, ce însoţesc cele 18 volume ale monumentalei ediţii de *Opere*, apărute în anii din urmă la E.S.P.L.A. Amănuntele pe care ni le oferă comentatoarea, ocupîndu-se de geneza unora dintre scrierile incluse în această ediţie, sînt şi ele în măsură să lumineze adevărul că, chiar atunci cînd implică o participare covîrşitoare a factorului imaginaţie, creaţia sadoveniană, întocmai ca „Mirajul" ce prefaţează *Ţara de dincolo de negură*, nu este decît „o răsfrîngere a realităţii" (VIII, p. 326). Spicuirea cîtorva dintre numeroasele date pe care ni le prezintă în acest sens fiica scriitorului ne permite să pătrundem şi mai adînc în laboratorul creator al marelui realist.

O bogată galerie de modele vii îi oferă lui Mihail Sadoveanu mediul în care şi-a petrecut copilăria. Figura tatălui său, avocatul Alexandru Sadoveanu, o întîlnim transpusă, în unele din caracteristicile sale, în chipul lui cuconu Alecu, din *Floare ofilită* sau în acela al lui Costăchel Mîndru, din povestirea *În noaptea Anului Nou*. Toader Licea, din *Rătăcirea lui Cuconu Toderaş*, nu e altul decît Toader Cicea, naşul scriitorului, răzeş din Valea Moldovei. Andrieş, din *Floare ofilită*, e unchiul după tată al lui Sadoveanu, după cum pitorescul uncheş Haralambie, din *Nada Florilor*, îl reprezintă sub multe aspecte pe moş Vasile Ursaki, unchiul său după

mamă. Iosub Chiorul, din povestirea *Orbul*, corespunde și el unei existențe reale, din Pașcanii copilăriei lui Sadoveanu, ca și Vasile Pînzaru, din *Moș Crăciun*, care i-a fost coleg și tovarăș de joacă la școala dascălului Busuioc — domnul Trandafir, din evocarea cu același titlu. Casa lui Leiba Sanis putea fi văzută de oricine în Pașcanii de odinioară, iar istoria Tudoriței — și ea autentică — o cunoștea foarte bine o rudă a viitorului prozator, Ecaterina Tinu. Moș Gheorghe Andrușcă, o rudă a soției scriitorului, i-a folosit acestuia ca model pentru un erou din povestirea *Moartea lui Ion Doru*, împrumutîndu-i în același timp ceva și „bătrînului orîndar din *Crîșma lui moș Precu*“ (XVI, p. 561). Tristul erou al *Însemnărilor lui Neculai Manea*, Ion Radian, i-a fost profesor (ibid, p. 564), iar pe Levi Tof, spirit detectiv, filozof și om de afaceri din *Paștile Blajinilor*, l-au putut recunoaște odinioară mulți dintre cititorii romanului, în figura unui moldovan cu aptitudini, preocupări și chiar nume cu rezonanță similară. Modelul haiducului din *Județ al sărmanilor* i-l oferă un Vasile cel Mare autentic — flăcău de pe culmea Băii, tăietor de lemne la două fierăstraie odată, iar pe acela al lui Sandu Faliboga *(Bordeenii)* — fostul ocnaș Codău, ajuns și el, la un moment dat, vătaf de moșie.

Familia însăși a scriitorului își are, de asemenea, reprezentanții ei, în lumea cărților sale. Simpatica Scufiță Roșie din *Dumbrava minunată* nu e alta decît micuța Lucica. Ionuț, feciorul comisului Manole Păr-Negru, din *Frații Jderi*, e „copia“ mezinului Paul-Mihu, după cum Simion, din același roman, are multe puncte de asemănare cu un alt fiu al scriitorului, Dimitrie. Doica Eugeniței *(Cazul Eugeniței Costea)* e zugrăvită după modelul unei Sevastițe Cărăbaș autentice, ce jucase același rol, pe lîngă mezinul „clanului“, iar scena „convorbirii amicale“ dintre Laurențiu Costea și inspectorul delegat Micu Porumbaru a fost trăită de autorul însuși.

În genere, o mare parte a materialului faptic utilizat de Sadoveanu în romanele și povestirile sale își are sursa în realitățile concrete ale veacului, cu care scriitorul vine în contact fie direct, fie prin intermediul numeroșilor săi „furnizori de subiecte“ — rude, prieteni, tovarăși de pescuit sau de vînătoare etc. Astfel, *Amintirile căprarului Gheorghiță*, precum și numeroase povestiri, răspîndite în diverse volume, cuprind fapte și figuri în cea mai mare parte autentice, cunoscute de

Scanned with OKEN Scanner

tînărul prozator al acelor ani din perioada în care-şi făcea armata, la regimentul din Fălticeni, ca şi din timpul petrecut în cadrul companiei de pază de pe lîngă închisoarea din Tg. Ocna. Pentru *Mormîntul unui copil,* s-a folosit de relatările cu caracter intim ale unuia dintre prietenii săi, fapt care l-a determinat pe acesta să-i scrie, pentru a-şi mărturisi teama de a nu avea neplăceri în familie, din cauza similitudinilor prea evidente dintre cele cuprinse în povestire şi realitate. Documentarea necesară pentru elaborarea romanului *Venea o moară pe Siret* i-a fost facilitată de audierea numeroaselor pricini, cu care se prezentau oropsiţii satelor în faţa Curţii cu Juri, la ale cărei dezbateri a participat şi scriitorul un timp. Povestea ţăranului care a fost nevoit să-şi înstrăineze boii, pentru a achita dobînda cuvenită negustorului care-i vînduse pe credit o pălărie *(Istoria unei pălării)* e confirmată, după cum ne informează comentatoarea, de dosarele judecătoriei din Hîrlău. Şi exemplele de acest fel ar putea fi, fără îndoială, înmulţite.

Pe oameni, şi îndeosebi pe eroii de predilecţie ai povestirilor sale, „necăjiţii" satelor de odinioară, Sadoveanu s-a deprins a-i cunoaşte şi a-i iubi încă din anii dinaintea „uceniciei" sale propriu-zise. „Obiceiul să stau de vorbă cu sătenii bătrîni îl am de copil — înseamnă el undeva. Mi-i drag să-i ascult. Şi nici n-am greutate să-i fac să vorbească. M-am alăturat totdeauna de ei ca un prietin şi ca un copil al lor: asta o pricep ei uşor, poate cu pătrunderea pe care o au, poate fără să-şi dea seama... Dragostea celui ce s-apropie o simţi din ochi şi din glas; şi din ceea ce îţi vorbeşte. Iar eu fără precugetare am pornit totdeauna vorba despre ale lor, despre plug, despre vite şi despre pămînt, despre năcazurile de acum şi despre ce era odată (...) Şi dragostea pe care am avut-o mai ales pentru oamenii cu suflet lămurit de năcazuri mi-a fost întoarsă cu prisosinţă. Şi astăzi, ca totdeauna, de sufletul ţăranului mă apropii cu sfială şi cu dragoste"... (*Iarmaroacele Sfîntului Ilie,* IV, p. 203). Din perspectiva unor atari mărturisiri, apare firească ironia cu care se referă scriitorul la „cei ce scriu din cabinet" şi condamnă „inconştienţa prostimii", fără a se osteni să coboare în mijlocul masei de oameni simpli, spre a o cunoaşte în realitatea manifestărilor ei

Scanned with OKEN Scanner

cotidiene și a se convinge de „ceea ce arătau sufletele generoase despre însușirile poporului nostru" (*Un meșter și oamenii lui*, V, p. 252).

Conștient de faptul că „realitățile simple ale vieții sînt mai dramatice și mai complicate decît complicațiile celui mai ingenios romancier" (*Necunoscuta*, VI, p. 378), Sadoveanu n-a făcut toată viața decît să observe, să se informeze, să sondeze sufletele, să se identifice cu oamenii, în care a văzut întotdeauna virtuali eroi de roman sau de povestire. Limitele pe care i le descoperă Iovinescu și care i se reproșează apoi mereu, decenii de-a rîndul, și anume „insuficiența de creație" și lipsa oricărei „adînciri psihologice" (*Critice*, ed. def., vol. I, *Ancora*, 1925, p. 206), dovedesc ignorarea, de către critica veche, a specificului sadovenian, ca atare. Realismul lui Sadoveanu — cum observam și la începutul însemnărilor de față — nu poate fi încorsetat, fără riscul de a greși, în nici una dintre formulele consacrate. Prozatorul e un „descriptiv", care nu seamănă însă nici cu Alecsandri, și nici chiar cu Hogaș, cu care l-au învecinat poate unii, un „creator", care nu poate fi nicidecum asociat lui Balzac, un „analist", care nu are nimic comun cu Proust și se înrudește foarte puțin cu Dostoievski; și aceasta, nu atît pentru că mijloacele sale de investigare s-ar deosebi radical de ale celorlalți mari realiști, cît pentru că *arta* sa e deosebită. În laboratorul său intim, și de aici, în opera sa, oamenii trăiesc, se mișcă, vorbesc, ca niște autentice *creații*, își destăinuie profunde ascunzișuri sufletești, ca în cazul oricărei realizări pe linia *analizei*, dar totul e învăluit de aceea inefabilă poezie, care poate foarte ușor induce în eroare pe cel ce caută în literatură doar ilustrarea unor simple formule teoretice. Vitoria Lipan sau Haia Sanis denotă și creație, și analiză, dar și poezie: ca și micul Niculăieș, din *Un om năcăjit*, ca și presvitera Olimbiada, din *Nicoară Potcoavă* și ca și atîția alți eroi din paginile cărților sale. Realismul lui Sadoveanu implică cel mai mult poate colaborarea cititorului — firește, a cititorului neviciat de scolasticismul formulelor — cu care scriitorul comunică și complotează fără întrerupere, invitîndu-l mereu la complicitate și introducîndu-l pe nesimțite în acel „ultim cadru sensibil al acțiunii", cum spunea cineva (v. *Omagiu lui Mihail Sadoveanu*, E.S.P.L.A., 1956, p. 187), pe care-l constituie frecventele momente de reticență din creația sa.

Scanned with OKEN Scanner

Prezența acestor note specifice nu trebuie să ne conducă, firește, la concluzia că în cazul lui Mihail Sadoveanu nu am avea de-a face, în fond, și cu un realism cu finalitate critică. Realismul *în sine* îi repugnă scriitorului, ca și idilismul, față de care-și manifestă nu o dată dezaprobarea. Pe semănătoriști, îi dojenește pentru că au reînviat pe „Rodica de mucava a lui Alecsandri" (*Evocări*, p. 9), bardul „veșnic tînăr și ferice" căruia îi reproșa încă cu ani în urmă faptul că s-a complăcut în natura idilică a Mircești lor, ignorînd realitățile aspre ale vremii. „Alecsandri scria *Rodica*, și alte perle idilice — nota el în volumul *Foi de Toamnă*, apărut în 1916, — auzea concertul în lunca de la Mircești, și satul în care-și petrecea orele senine era — și este încă și azi — unul din cele mai triste și mai năcăjite sate ale țării" (*De ce nu ne-au prețuit străinii*, VI, p. 283). Amintindu-și cum odată, în adolescență, însoțind pe un turist francez prin cîteva localuri ieșene, acesta se arăta uimit și încîntat de faptul că „toată lumea" din această margine a lumii vorbește franțuzește, pentru a-i crede apoi „barbari sciți" pe țăranii care le ies la un moment dat în cale, Sadoveanu nu-și poate reține jena de a nu-l fi lămurit atunci pe străin asupra tristei realități cu care venise în contact, în această țară de stăpîni occidentalizați și robi striviți de angarale (*Prietini*, VII). Constatări similare, privind destinul acestui popor, îi prilejuiește călătoria pe care o intreprinde, prin 1927, în „Țara Apelor", scriind apoi *Olanda — note de călătorie*. Acel capitol situat la finele acestui reportaj, evocîndu-ne parcă ceva din amărăciunea *Însemnărilor* lui Dinicu Golescu, — capitol a cărui traducere, „în orice limbă europeană", „este cu desăvîrșire oprită" de către autor, exprimă întreaga dezolare a călătorului, impresionat și mai puternic, la întoarcere, de mizera stare social-economică a propriului său popor, sortit să atingă limanul prosperității numai „urmînd un calvar lung și cotit de zeci de secole" (IX, p. 341). Așa se explică faptul că în multe dintre scrierile sale, după propria-i mărturisire, „se vădește un ochi sumbru și povestește un glas amar" (*Evocări*, p. 9). Și tot așa se explică și de ce, prezentul apărîndu-i adesea „trist și sterp" (*Strop de rouă*, VI, p. 499), Sadoveanu se orientează mai bucuros parcă înspre trecut, în care încearcă să descopere figuri și episoade luminoase, menite a-i trezi la realitate pe contemporani. „Aveam simțirea unui om rătăcitor la vreme

Scanned with OKEN Scanner

de noapte", notează el undeva, auzind parcă „suspinările vîntului ce se strecoară printre ruini" (*Crîşma lui Taica Pascali*, V, p. 456).

În ordinea de idei a unor asemenea mărturii, Ibrăileanu intuia cît se poate de exact atitudinea scriitorului, atunci cînd îi definea opera ca fiind adesea şi „o manifestare de critică socială, uneori cu caracter revoluţionar" (*Scriitori şi curente*, p. 126). Pe Sadoveanu l-a revoltat întotdeauna nedreptatea, acea „buruiană", pe care o vedea răspîndită „pe toate drumurile ţării" (*Neîncrederea*, V. p. 306). Lui veneau să i se plîngă, nu o dată, cerîndu-i ajutorul, ţăranii năpăstuiţi din împrejurimile Fălticenilor (v. *Şase sute de lei*, V). Şi tot lui îi datorează literatura noastră una dintre cele mai diverse galerii de nedreptăţiţi şi revoltaţi din lumea satului de odinioară. Povestirile şi romanele sale adăpostesc zeci şi sute de figuri reprezentative, desprinse din sînul poporului spoliat de la ţară. Petrache, din *O umbră*, e decis să se răzbune pentru starea mizeră către care-l împinge tot mai mult „legalitatea" exploatatorilor, ieşind la drumul mare, pentru a-l prinde pe „preceptu". Lui Toader, din *Într-o zi de primăvară* (III) i se sechestrează calul, pentru neplata impozitului către stat, în sumă de opt lei cincizeci. Ile Covataru, îndrăznind, în disperarea sărăciei şi a bolilor, să se atingă de pădurea boierului, cade răpus de loviturile pe care i le administrează încrîncenatul Costea Forăscu (*Hoţul*, IV). O bătrînă nenorocită e silită să secere, în genunchi, lanurile ciocoiului, întrucît feciorul îi fusese luat la oaste (*Mergînd spre Hîrlău*, III). Soldatul din *Două dureri* (II) participă la război cu gîndul la suferinţele celor de-acasă, pe care a fost nevoit să-i lase sub continua ameninţare a samavolniciei boiereşti. Fugarul din *Emigranţii la Brazilia* (III) cere protecţia celor doi Ioni, spre a scăpa de poteraşii porniţi pe urmele lui, pentru că îndrăznise a-şi face singur dreptate, omorînd pe ciocoiul care-i batjocorise sora, lăsînd-o muritoare de foame, cu trei copii. Marin puşcaşul, căruia două generaţii succesive de ciocoi îi ruşinaseră nevasta şi apoi fata, îşi află sfîrşitul în împrejurări nu mai puţin elocvente (*Păcat boieresc*, II). Ciobanului Costandin din *Judeţ al sărmanilor* (VIII), care fusese obiectul unui ultragiu similar, îi este dat să se răzbune pe asupritor, graţie intervenţiei exemplare a temutului Vasile cel Mare — una din cele mai reprezentative figuri de haiduci, din bogata galerie a vătafilor de „hoţi" a creaţiei sadoveniene, alcătuită din

Scanned with OKEN Scanner

revoltaţi ca Ile Siminicaru (*Paştile Blajinilor,* XIV), Sandu Dălcăuş (*24 iunie,* XV), Deli-Ali (*Ostrovul lupilor,* XVI) şi alţii. Ion Ursu (I) se proletarizează, neputîndu-şi întreţine familia din venitul petecului de pămînt pe care-l posedă, pentru a se vedea apoi deposedat şi de nevastă, silită de mizerie să apeleze la bunăvoinţa „nînaşului". Pribeagul anonim din *Într-un sat, odată* (I) moare subit pe drumuri, prilejuind „oficialităţilor" satului în care-l adusese vitregia soartei să-şi adjudece dreptul de a-i „vinde" calul, spre a-i face rînduielile „creştineşti". Şi seria nedreptăţiţilor şi a revoltaţilor din opera lui Sadoveanu ar putea fi continuată, firește, mult dincolo de limitele acestei enumerări, încheindu-se cu marele nedreptăţit de la Malu-Surpat — cel căruia i-a fost dat să strămute jugul multisecular al exploatării pe grumazul asupritorului şi să-şi îndemne tovarăşii de suferinţă spre a păşi pe „drumul spinos al înţelegerii".

Numeroase accente critice pot fi întîlnite şi în creaţiile inspirate din alte medii sociale, cum ar fi acela al pescarilor din bălţile Dunării sau de la Nada Florilor, al militarilor, înfăţişaţi în viaţa de cazarmă sau în focul luptelor, dar mai ales acela al micilor tîrguri de provincie de odinioară (de care se ocupă pe larg Ov. S. Crohmălniceanu, în studiul său despre *Tîrgul vechi moldovenesc în literatura lui Sadoveanu*). Cercetate sub unghiul de vedere al realismului specific sadovenian, toate aceste mărturii ale atitudinii artistului cetăţean, faţă de racilele vremii, sînt în măsură să arunce o lumină puternică asupra caracterului de adîncă umanitate al creaţiei marelui prozator. Scriitorului conştient că „adevărata artă presupune simpatie" *(Un prietin al nostru,* VI, p. 251) îi repugnă, în planul creaţiei, atitudinile indiferente, reflectarea „la rece" a datelor realităţii, după cum îi repugnă, în ordinea raporturilor civice, expectativa. Declarîndu-se „partizanul lui Ion Săcăreanu şi al tuturor celorlalţi umiliţi şi vămuiţi ai vieţii" (XVI, p. 483), el se apropie cu dragoste de sufletul dezmoşteniţilor soartei, descoperindu-i şi motivîndu-i durerile şi totodată relevîndu-i poezia; ceea ce ne face să conchidem că realismul său are cele mai multe puncte de interferenţă cu realismul unor mari scriitori ruşi, începînd cu Turgheniev şi terminînd cu Maxim Gorki, realism „luminat — aşa cum îl defineşte însuşi Sadoveanu — de iubirea de om, de ura contra nedrep-

Scanned with OKEN Scanner

tăţii sociale şi de visul revoluţionar" (*Evocări*, p. 254). Nu e lipsit de semnificaţie faptul că scriitorul care descopere „un punct de soare" — expresia îi aparţine lui Ibrăileanu (*Scriitori români şi străini*) — şi în ochii „troglodiţilor" din faimoşii *Bordeeni*, era, încă din tinereţe, un cititor pasionat al scrierilor lui Gorki, gustîndu-le *poezia* şi iubindu-le eroii, „ţărani, cerşetori, muncitori pribegi, declasaţi plini de înţelepciune, care rătăceau pe largile cuprinsuri ale împărăţiei albe, cercetînd pe fraţii lor oamenii, căutînd dreptatea şi un sens vieţii" (*Evocări*, p. 255). După cum nu e lipsită de semnificaţie nici evoluţia timpurie şi firească a conştiinţei sale cetăţeneşti, în anii noştri. Scriitorului care a simţit şi a trăit drama lui Ion Ursu, i s-a părut cît se poate de firesc să urmărească destinul lui Mitrea Cocor, din clipa în care acesta, rămas orfan, e nevoit să îndure „mila morarilor, ciocoilor şi jandarmilor" şi pînă la ieşirea eroului şi a tuturor acelora pe care-i reprezintă el, „într-un veac nou al lumii" (XVII, pp. 198, 365).

Aprecierea creaţiei sadoveniene — firește, de pe alţi versanţi şi cu urmărirea altor filoane ale acestui colos al spiritualităţii româneşti — drept *romantică*, în substanţa ei intimă, ca şi în unele din articulaţiile modului ei literar de răsfrîngere în afară a individualităţii creatorului, nu contrazice, credem, cele afirmate în aceste însemnări omagiale. A vorbi despre *realismul* unui *romantic* nu constituie un paradox — decît, eventual, pentru spiritele înfeudate rigidităţii simplifatoare a clasificărilor precise şi definitive. Marii creatori din toate timpurile şi de pe toate meridianele refuză arbitrariul oricărui „sistem" abstract, supunîndu-se unei singure legităţi: aceea a *artei*, care-şi justifică cele mai adesea perenitatea tocmai prin capacitatea de a-şi subordona şi a transcende formulele şi tiparele consacrate. Sub *acest* unghi de vedere (şi nu *numai* sub acesta!), desfidem pe cei ce refuză un anume relativism estetic . . .

Turgheniev spunea undeva (v. *Despre munca literară*, p. 125) că la el o operă literară apare „aşa cum creşte iarba". Acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre creaţia sadoveniană, ce răsare din realităţile solului românesc şi se dezvoltă potrivit unor legi firești, hrănită de dragostea de oameni a scriitorului şi luminată şi încălzită de sursa inepuizabilă a lirismului său. Abandonîndu-ne — pentru a cîta oară? — lecturii ei, nu putem

Scanned with OKEN Scanner

să nu mărturisim că am avut şi noi impresia pe care i-a produs-o cîndva maestrului lectura capodoperei lui Tolstoi, *Război şi pace:* ne-am cufundat în ea „ca într-o ţară. Am văzut peisagii nouă, am auzit vorbind, am privit mişcîndu-se şi lucrînd oameni; am auzit glas de durere, ţipăt de plăcere, zbuciumul războiului, am simţit liniştea păcii şi a veşniciei" (VI, p. 259). I-am savurat poezia şi ne-am cutremurat de adevărul ei.

Scanned with OKEN Scanner

SIMBOL ŞI MOTIV ROMANTIC ÎN „CÎNTARE OMULUI"

Reţinut pe drept cuvînt de bogăţia de sensuri a simbolurilor din piesa liminară a *Cîntării omului,* Tudor Vianu remarca, printre altele, interesul pe care l-a suscitat, în planul gîndirii mitologice şi artistice din cele mai vechi timpuri, fenomenul *umbrei.* Socotind-o în rîndul primelor forme ale cunoaşterii de sine (într-adevăr sugestiv în această privinţă fiind acel tablou renascentist, reprezentînd nudul unei persoane ce-şi zugrăveşte pe zid, cu cărbune, imaginea proiectată de lumină), Vianu e de părere că surprinderea de către omul primitiv a propriei umbre trebuie să fi constituit una din premisele artelor figurative, generînd de pildă, o dată cu dezvoltarea preocupărilor în direcţia stilizării, ca modalitate de reprezentare, acea *artă a umbrelor,* caracteristică atît teatrului clasic chinez, cît şi jocului de siluete negre, practicat pe scară largă de artiştii plastici ai secolului al XVIII-lea[1].

Stimulată de această sugestie, cercetarea noastră are drept scop să situeze proteicul simbol al marelui poem sociogonic arghezian în cadrele mai largi ale literaturii europene şi naţionale din diverse perioade istorice, urmînd a pune în lumină îndeosebi unele corespondenţe şi similitudini de sens cu o serie de creaţii ale secolului romantic.

Originile simbolului polivalent al umbrei, ca mijloc de reprezentare şi expresie, ca şi acelea ale motivului axat pe colocviul dintre umbră şi om, trebuie căutate încă în perioada a ceea ce Marx numea „copilăria socială a omenirii", aşa dar în

[1] Cf. Tudor Vianu, *Arghezi, poet al omului,* Ed. pentru literatură, 1964, p. 139 ş. u. În legătură cu sensurile *magice* ale umbrei, în conştiinţa primitivă, nu sînt lipsite de interes exemplele pe care le extrage Julius Lips, din vasta bibliografie de specialitate pe care o pune la contribuţie în cunoscuta sa lucrare *Obîrşia lucrurilor* (ed. I, Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1958, p. 461, 469 ş. a.)

epoca de supremă înflorire a mitologiei. Astfel, în marile poeme ale antichității greco-latine, reflex, sub anume aspecte, al miturilor sociogonice ale vremii, umbra semnifica forma cvasi-materială de existență, într-un fel de transcendent, naiv figurat, a ființelor ce-și încheie ciclul vital, în lumea terestră. Ea le apărea anticilor ca un fel de imagine distinctă, de *simulacrum* al celor dispăruți, fără a se confunda, propriu-zis, cu ființa materială a acestora, ori cu ceea ce s-a numit ulterior sufletul omului, care constituia o realitate oarecum aparte, în concepția primitivilor. În chip de umbre ne sînt înfățișați eroii dispăruți în *Odiseea* sau în *Eneida*, de o *vale a Umbrei* ne vorbește, în accepție apropiată, David, în psalmii săi, un *cîmp al umbrelor* e amintit în poemele ossianice și tot ca umbre ne apar eroii poemelor dantești sau ai marilor tragedieni francezi ai secolului al XVII-lea, — ce preiau, de fapt, și alte reprezentări și simboluri proprii clasicismului antic. Meditînd asupra caducității ființei umane, Pindar definește pe om, în cea de a VIII-a *Pythică*, drept *visul unei umbre*, iar în *Threnele* sale, ocupîndu-se de soarta postumă a drepților în Cîmpiile Elizee, dă următoarea formulare concepției antice asupra „umbrelor": trupurile tuturor cedează în fața autoputerniciei morții, rămînîndu-le vie doar imaginea, de sursă divină. Această „umbră" imaterială „doarme", în timp ce membrele noastre sînt antrenate în mișcare; cînd noi dormim însă, ea ne reprezintă adesea, în vis, pedepsele sau recompensele pe care ni le rezervă „judecătorii" tărîmurilor de dincolo[2]. În fine, apropiind de data aceasta noțiunea de *umbră* de aceea de *suflet*, Sappho notează, într-una din *Odele* sale: „După moartea-ți, nu rămîne nici o amintire despre tine, nici în prezent, nici în viitor; căci tu nu culegi trandafirii Pieriei (reședința mitologică a Muzelor); sufletul tău însă va pluti în lăcașul lui Pluton, în mijlocul umbrelor sortite întunericului"[3]. Referiri la acest simbol, în sensuri asemănătoare, aflăm și în creația unor poeți ca Tasso, Ariosto ș. a., ca și în *Paradisul pierdut* al lui Milton, — la care însă „umbra" are și funcția de a potența unele valori morale (v. Cartea a X-a, în care Păcatul, fiul întunecat al lui Satan, i se adresează Morții, un alt simbol al epopeii, cu următoarele cu-

[2] V. *Oeuvres complètes de Pindare*, nouv. éd., Paris, Garnier, f.a., p. 242—243.

[3] Ibid., v. anexa volumului.

vinte: „Tu, umbra mea nedespărțită, trebuie să mă urmezi, fiindcă nu există forță care să despartă Moartea de Păcat").

Înrudită cu concepția antică (adaptată însă unor mituri de o altă factură) este și credința de sursă populară — copios fructificată în plan literar, după cum vom vedea, îndeosebi de povestitorii romantici, dar și cu mult înaintea acestora încă — în existența așa-ziselor *fantome* (v. și „moroii" sau „strigoii" miturilor noastre autohtone), a căror apariție postumă printre urmași are de obicei caracterul unui *memento* cu semnificații etice, uneori direct punitive. În sensul acesta evoluează accepțiile date simbolului umbrei în unele poeme ossianice sau, mai ales, în creația shakespeareană (care-l inspiră de altfel direct și pe Arghezi, în acea „încercare de sinteză" asupra lui *Hamlet*, în care umbra regelui, în chip de „stafie", „ușoară ca un nor" ce se destramă la semnalul matinal al cocoșilor, este menită să întrețină în sufletul prințului danez dorul de vindictă). Motivul relației de ordin etic dintre om și umbră poate fi întîlnit apoi la romanticul Chamisso, în *Extraordinara poveste a lui Peter Schlemihl*, — cunoscută versiune cultă a unei vechi legende de proveniență folclorică, — constituind o modalitate de reprezentare artistică sugestivă a temei faustice, ori la Oscar Wilde, în *Pescarul și sufletul său*, unde aflăm și următoarea formulare a mitului ce ne interesează: „Ceea ce oamenii numesc umbra trupului, nu-i umbra trupului, ci trupul sufletului". Tot aici ni se descrie și una din practicile magice, legate de acest mit. Astfel, adresîndu-i-se unei vrăjitoare dotate cu puteri oculte nemărginite, cu rugămintea de a-l dezlega de condiția sa de ființă înzestrată cu suflet, spre a putea beneficia integral de grațiile plăpîndei sirene, eroul povestirii primește drept răspuns indicațiile ce urmează: „Stai pe malul mării cu spatele întors spre lună, și taie-ți (cu un anume briceag, n.n.) de jur-împrejur la picioarele tale umbra care este trupul sufletului tău. Poruncește apoi sufletului tău să te părăsească, și el se va supune poruncii". Îndeplinind întocmai ritualul indicat, „umbra se ridică, stătu dreaptă în față privindu-l — și era aidoma cu dînsul"[4]. Același simbol e prezent apoi la Musset, în *Noaptea de decembrie*, ca „Doppelgänger", așadar ca expresie a dedublării eului, menită să satisfacă de data aceasta valențele so-

[4] Oscar Wilde, *Pescarul și sufletul său*, trad. de D. Anghel, ed. a II-a, București, Ed. Minerva, 1915, p. 27—29.

Scanned with OKEN Scanner

litudinii (cf. o funcție tangentă a simbolului, într-un poem în proză arghezian, de care ne vom ocupa în altă parte), în momentele de cumpănă ale poetului. Destăinuindu-și identitatea, „spectrul" leit ce-l însoțește cu fidelitate în asemenea clipe i se confesează, în final, acestuia:

„Mi-ai fost de cer încredințat!
Cînd de dureri ești frămîntat,
Tu caută-mi vecinătatea.
Pe orice drum te voi urma!
Dar mîna, mîna nu-ți pot da,
Amice, sînt singurătatea!"[5]

Semnificînd lumea celor dispăruți, pe tărîmurile întunecate ale lui Caron — deci întocmai ca și la antici — regăsim simbolul la E.A. Poe, în acea „parabolă" intitulată chiar *Umbra*, ori într-o poezie ca *Eldorado*.[6]

În partea de început a poemului sociogonic al lui Madách, *Tragedia omului*, simbolul umbrei poate fi întîlnit într-o serie de expresii metaforice cu dublă valoare de sugestie: întruchipînd ceata îngerilor, născuți de „raza" divinității („Pe noi, drept umbre, raza-i ne-a născut"), dar totodată și geniul satanic, principiul răului, opus aceleiași surse genetice, de substanță divină („E umbra mea cu raza ta vecină" — i se adresează Demiurgului răzvrătitul Lucifer[7]). În fine, menținîndu-ne deocamdată în planul literaturii europene, am mai putea adăuga faptul că același proteic simbol își valorifică virtuțile artistice și în creația altor scriitori, de la clasicul La Fontaine, autorul fabulei *Le chien qui lâche sa proie pour l'ombre* (tradusă și de Arghezi, cu titlul *Cîinele și umbra*), la preromanticul Volney, cu celebrele sale *Ruine* sau la romanticul Lamartine, în a cărui stufoasă creație umbra, ca metaforă și simbol, este de asemenea frecventă; de la așa-zisele „romane terifiante", de tipul

[5] A. de Musset, *Poezii*, în rom. de Lazăr Iliescu, Ed. tineretului, 1960, p. 71

[6] E. A. Poe, *Scrieri alese*, E. L. U., 1963, vol. I, p. 85—87 și vol. II, p. 252.

[7] Madách Imre, *Tragedia omului*, trad. de O. Goga, E.L.U., 1964, p. 13 și 17.

Scanned with OKEN Scanner

celor ale lui Walpole[8], pînă la proza modernă cu fantome şi strigoi; de la Byron, cu celebrul său *Oscar of Alva*, atît de fecund în influenţe[9], pînă la Apollinaire, autorul *Calligramelor*, între care întîlnim şi un sugestiv poem intitulat *Umbră* (v. ciclul *Stindarde*), sau de la Heine, pe ale cărui versuri îşi compune Schubert liedul *Umbra*, şi pînă la, să zicem, Lesea Ukrainka, autoarea poemului *Umbra uitată*, dedicat personalităţii lui Dante[10], ori la contemporanul nostru din patria poemelor homerice, Iannis Ritsos, creator al inspiratei meditaţii intitulate *Urciorul şi umbra lui*[11].

Considerînd umbra ca simbol şi element al unor motive prin excelenţe romantice, ne-am gîndit însă, mai presus de toate, — date fiind mai ales similitudinile pe care le vom stabili, cercetînd creaţia argheziană — la frecvenţa şi la multitudinea de sensuri pe care o dobîndeşte acest instrument metaforic în bogata operă poetică a lui Victor Hugo. Cercetată cu aplicaţia proprie filologilor, poezia marelui romantic ne-ar oferi, cu siguranţă, adevărate revelaţii în această privinţă. Un vechi comentator, din păcate rău intenţionat, al *Contemplaţiilor* hugoliene, E. Duranty, situa de altfel acest termen, ignorîndu-i însă, în mare măsură, variatele funcţii stilistice, în fruntea unei serii de circa o sută de vocabule, la care s-ar reduce, după opinia sa, întregul bagaj metaforic al poetului. Făcînd abstracţie de tonul şi finalitatea iconoclastă a articolului său[12], nu putem să nu fim de acord cu constatarea acestuia, în ce priveşte prezenţa într-adevăr abundentă a „umbrelor", la Hugo. Un singur sondaj, cu caracter să zicem statistic, ne poate da o imagine elocventă sub acest aspect: dintre cele 26 de poeme, cîte cuprinde Cartea a VI-a a *Contemplaţiilor*, doar 3 ar rămîne în afara cercetării! Se ştie pe de altă parte că una

[8] V. A. M. Killen, *Le roman terrifiant ou roman „noir" de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la litt. jusqu'en 1840*, Paris, 1923.

[9] Cf. documentatul studiu al lui E. Turdeanu, „*Oscar of Alva*" *de Lord Byron. Izvoare apusene şi reflexe româneşti*, în vol. III al seriei de „Studii literare", Ed. Universităţii din Cluj, Sibiu, 1944, p. 1—79.

[10] V. culegerea *Din lirica feminină*, trad. de V. Porumbacu, ESPLA, 1960, p. 322—324.

[11] Iannis Ritsos, *A patra dimensiune*, în rom. de N. Cassian, ELU, 1964, p. 160.

[12] Apărut în *Réalisme*, nn. din ian. şi febr. 1857. V. şi V. Hugo, *Les Contemplations*, nouv. éd., publiée (...) par J. Vianey, Paris, Hachette, 1922, vol. I, Jugements ..., p. CXXIX.

Scanned with OKEN Scanner

dintre culegerile sale de versuri (în care e inclusă de altfel și poezia *Umbra*) poartă chiar titlul semnificativ *Les Rayons et les Ombres*, iar poemul final al unui important ciclu al *Contemplațiilor*, *Au Bord de l'Infini*, se intitulează, sugerînd și mai direct analogia cu *Umbra* argheziană, *Ce que dit la Bouche d'Ombre*. Predilecția lui Hugo pentru această categorie a imaginii — metafora sau simbolul capabil să confere o aureolă de mister lucrurilor celor mai banale — a fost de altfel remarcată de către numeroși exegeți ai operei sale, constituind totodată una din premisele situării frecvente a poetului vizionar în rîndul precursorilor unor Baudelaire, Rimbaud sau chiar Mallarmé. Fără contribuția adusă de acest familiar al „umbrelor" și al viselor bîntuite de apariții ireale, triumful simbolismului (și chiar acela al suprarealismului, în anumite privințe) ar fi avut de întîmpinat, fără îndoială, mult mai serioase dificultăți[13]. Dar să revenim la problema care face obiectul acestei incursiuni în istoria europeană a mijloacelor expresivității poetice.

În accepție hugoliană, umbra este, de cele mai multe ori — atunci cînd nu întruchipează, pur și simplu, sufletul, ca în *Cele patru vînturi ale spiritului* („L'ombre ici-bas la moins transparente, c'est l'âme") — un simbol al păcatului și al zonelor sumbre ale conștiinței; ea îi învăluie, apoi, pe cei privați de bucurii (cum se consideră și poetul, în anii exilului său) în mantia ei de tristețe, însoțindu-i, de asemenea — întocmai ca în accepția anticilor, preluată însă, evident, doar metaforic —

[13] Un comentator dintre cei mai subtili ai operei lui Hugo, Georges Cattaui, face în acest sens unele considerații substanțiale, încercînd să explice, printre altele, acest „realism magic" al poetului, prin tendința sa de contopire cu „spațiul devorator" — ceea ce face ca o anume „lumină ireală" să amplifice în viziunea sa lucrurile cele mai comune, cele mai simple: „Par un mimétisme inquiétant, l'inerte est animé, le minéral vivant — presque humain; des esprits hantent la matière; un tronc d'arbre revêt l'apparence d'un monstre; le cauchemar devient vrai, le fabuleux croyable, tandis que l'homme seul, dépossédé, et comme privé d'âme, n'est plus lui-même que son propre fantôme. Ce tête-à-tête avec l'inconnu, cette habitation prolongée des ténèbres, cette demeure avec la nuit, mettent dans l'âme de Hugo quelque chose du sombre de l'espace. Une nuée obombre sa phrase; mais, percée de rayons, elle fait tantôt une gloire et tantôt une colonne de feu: la rambleur de cete nuée précède le poète comme, dans le désert, elle guidait le Peuple de Dieu" (*Hugo voyant*, în vol. *Orphisme et prophétie chez les poètes français*, Plon, 1965, p. 33—34).

Scanned with OKEN Scanner

pe cei dispăruți, pe tărîmurile neființei. În fine, în rîndul sensurilor pe care i le conferă poetul se numără și unele mai puțin tenebroase: la Hugo, cugetătorii se adapă din *umbră,* poeții inspirați sînt *beți de umbră* etc. Așa cum constata un alt exeget al lui Hugo, Louis Étienne[14], subliniind manicheismul romanticului exilat, umbra semnifică la el, în general, fie răul, în ordine morală (alteori și oscilația între bine și rău), fie viața viitoare, cu cele două posibilități corespunzătoare de rezolvare a aceleiași antinomii. „Această filozofie a umbrei — consideră L. Étienne, stabilind unele relații între gîndirea artistică hugoliană și doctrina cu elemente de mit a lui Zoroastru — amintește groaza oamenilor din vremile de început ale lumii, care, văzînd că vine noaptea, chemau cu strigăte puternice soarele și-l căutau îngroziți pe întinsuri, rătăcind disperați în sînul tenebrelor. El (Hugo) vede lupta dintre bine și rău sub forma unei lupte veșnice între lumină și întuneric". În esență, aceeași interpretare o aflăm și în cunoscuta monografie a lui Ch. Renouvier, care consacră analizei *dualismului* hugolian, reflectat în poemul *Ce que dit la Bouche d'Ombre,* un întreg capitol[15].

Prin intermediul acestei personificări cu multiple valențe metaforice, poetul *Contemplațiilor* dezvoltă o interesantă panoramă cosmo și sociogonică[16]. În cuprinsul colocviului la care-l antrenează pe poet, „sur le haut du rocher", Umbra se lansează într-o serie de speculații, nu o dată confuze sau chiar contradictorii (cercetătorii mai noi, între care Henri Guillemin[17], îi și contestă de altfel poetului vocația de filozof, în adevăratul sens al cuvîntului), pe temele consacrate ale gîndirii — îndeosebi teologice — a vremii, cum ar fi: natura „sufletului" uman, originea lumii și a răului, în planul conștiinței și al societății, diferențierea omului, în stadiul superior al evoluției sale, de restul viețuitoarelor, destinul său postum și condițiile reconcilierii cu divinitatea etc. Se întrevede în sistemul de idei al poemului un anume panteism sau, mai precis, un fel de ani-

[14] V. studiul său în *Revue des Deux Mondes* din 15 iunie 1869; cf. și vol. cit., p. CXXXII ș. u.

[15] Ch. Renouvier, *Victor Hugo, le philosophe,* Paris, A. Colin, 1900, cap. III, p. 47 ș. u.

[16] Cf. și notele la poemul amintit, în ed. cit., vol. III, p. 431 ș. u.

[17] V. studiul din vol. *Victor Hugo par lui-même,* Ed. du Seuil, 1964, p. 74.

Scanned with OKEN Scanner

mism, punctat cu elemente ale doctrinei biblice. Concluzia pare a fi că nu există domeniu al creațiunii, care să nu revele un suflu demiurgic. Totul ne apare însuflețit, proclamă poetul: „vînturile, valurile, flăcările, arborii, trestiile, stîncile, totul viețuiește" (v. 47—48). Deosebirile razidă doar în ordinea perfecțiunii, cercetate sub raport etic și explicate printr-o teorie sui-generis despre „păcat". Astfel, în cadrul viziunii hugoliene, lumea materială este figurată printr-o scară, ale cărei trepte stabilesc poziția fiecărei categorii de ființe sau lucruri, potrivit criteriului enunțat. În perspectiva acestei ierarhii, omul este situat, *ab initio*, pe la mijlocul scării. El poate deci evolua fie pe treptele ei superioare, tinzînd spre lumină, fie pe cele inferioare, înnoptate în „umbră", natura sa ca atare fiind duală. Ceea ce-l deosebește de lumea creațiunilor inferioare lui (de la animale și pînă la vegetale și roci), este „libertatea" sa, a cărei condiție rezidă însă, după cîte se pare, în ignoranță și dubiu. Orice greșeală e sancționată cu o deplasare înspre zonele de tenebre ale scării, în virtutea faptului că nu există act care să nu implice participarea factorului *conștiință*. „Dumnezeu făuri universul, universul făuri răul", proclamă poetul (v. 61). Versurile 75—80 prezintă întreaga involuție a acestor existențe ale lumii fenomenale, din stadiul lor angelic, pînă în acela al „*pietrei cugetătoare*", oarbe și hidoase, ce definește straturile cele mai obscure ale „umbrei". Vechiul manicheism dobîndește astfel altoiul unei bizare teorii a metempsicozei.

Opus ideii binelui originar, răul este identificat cu *materia brută*, „arbore negru, fruct fatal" (v. 82). Din perspectiva acestei idei, Spectrul i se adresează omului, invitîndu-l să mediteze asupra propriei sale condiții, sugerate de însuși simbolul umbrei (transcriem în proză traducerea versurilor 83—98): „Văzîndu-ți umbra, tu nu cugeți? De unde vine această imagine tîrîtoare, oribilă, sumbră a ta, care, legată de pașii tăi, ca o stafie însuflețită, merge cînd înaintea, cînd în urma ta, care se amestecă cu noaptea, sora ei funestă și care se împotrivește, neagră și aspră, zilei? Din tine, din carnea ta, din huma în care se îmbracă spiritul, devenind demon; din acest trup care, zămislit de întîia greșeală, lepădîndu-se de Dumnezeu, rezistă luminii; din materia, vai! din nelegiuirea ta. Zice umbra: — Sînt întruparea slăbiciunii; am și căzut, mai pot încă să cad; nici o arătare

Scanned with OKEN Scanner

obscură nu urmează ființa aromală (termen împrumutat de la Fourier, aici cu sensul de „perfectă", proaspăt ieșită din mîna creatorului — n.n.); *omule, tot ceea ce face umbră, a făcut un rău*". Singura salvare din această condiție mizeră este aflată de poet, de data aceasta în perfectă consonanță cu doctrina biblică, în expiațiune și mai ales în milă și iubire, manifestări ale conștiinței luminoase, în măsură să întrețină în om speranța într-un viitor triumf asupra principiului universal al răului (v. finalul conciliator și în același timp optimist, exprimat în forma dinamică a alternanței versurilor de 13 silabe, cu altele de numai 6 silabe). Omul se va putea desprinde, cu alte cuvinte, de sub imperiul tiranic al Umbrei, dar numai supunîndu-se preceptelor, nu mai puțin tiranice, în fond, ale acestui eticism riguros, de coloratură biblică. Soluției hugoliene, Arghezi îi va opune, după cum se știe, concluzia în esență rațională și cu adevărat mobilizatoare, a cîntului final al poemului său, dedicat „Celui ce gîndește singur".

*
* *

Literatura noastră ne oferă, la rîndu-i, un material relativ bogat, în ordinea de idei a cercetării de față. Ca și în cazul celorlalte literaturi pe care le-am avut în vedere, se poate constata și la noi o treptată proliferare semantică a simbolului, utilizat inițial și de către vechii noștri literați — ne referim la manifestările anterioare secolului de înflorire a romantismului european — de asemenea mai mult în accepția lui mai limitată, prezentă atît la antici, cît și în scrierile biblice. O dată cu difuzarea în estul Europei a preromantismului și, am spune concomitent, a romantismului apusean, curente reprezentate la noi mai cu seamă de creația unor Volney, Lamartine, Young, Byron, Hugo, Musset, se atestă și în literatura noastră o adevărată invazie de „umbre", ca și de „fantasme", „stafii" sau „strigoi". În special poezia vremii, de la Eliade și pînă la Eminescu, abundă în asemenea elemente de recuzită romantică.

Receptiv la cele mai diverse linii de dezvoltare ale mișcării de idei contemporane lui, Eliade, de pildă, întreține numeroase colocvii fie cu umbrele unor înaintași iluștri, fie cu acelea ale unor persoane apropiate lui, săvîrșite din viață în

Scanned with OKEN Scanner

mod dramatic, — semnificative în acest sens fiind creaţii ca: imitaţia *Seara* (după poezia cu acelaşi titlu a lui Lamartine), în care zefirul sau razele de lumină ale aştrilor nocturni îi apar ca mesageri ai unor *umbre* „mult fericite" sau „mult sfinte", ce rătăcesc în negurile vremilor; elegia *Dragele mele umbre*, inspirată de moartea tragică a părinţilor şi aceea a fiului său, „umbre mult scumpe" a căror revedere are calitatea de a potoli zbaterile sufletului său, frecventat de stihii lamartiniene; poemul filozofic *Visul*, în care poetul are viziunea fraţilor dispăruţi în „umbra morţii", sau meditaţia volneyană *O noapte pe ruinele Tîrgovişteі*, cu cunoscutu-i dialog dintre poet, el însuşi „o umbră împinsă de nevoi", şi fantomele de umbră ale marilor strămoşi; în fine, catrenul *La Maria*, poezia *Margherita* (imitaţie după *Faust*, prin intermediul altei imitaţii, de sursă franceză) şi altele în care umbra capătă însă de obicei valori strict metaforice (poetul se situează „în umbra" sau se doreşte chiar „umbra" iubitei, luna e numită lamartinian „a umbrelor stăpînă" etc.). Dezvoltînd un motiv horaţian (*carpe diem*), C. Bălăcescu, în *Înţelepciunea omenească*, foloseşte acelaşi simbol, pentru a defini destinul muritorilor, „uşoare umbre" rătăcite „pe astă vale de plîngeri şi suspin". Opera altui „minor", C. Stamati, vădind certe influenţe romantice, adesea hugoliene, abundă în umbre şi fantome, întocmai ca şi aceea a confratelui său, de netăgăduit prestigiu în lirica vremii, D. Bolintineanu, preocupat şi el de „umbrele" celor dispăruţi, în poezii ca *La piramide*, *O noapte la morminte*, *Raţu*, *Visul lui Ştefan cel Mare*, *Herol* ş.a. O altă poezie a sa, *Umbra resbunătoare*, prelucrează un cunoscut motiv byronian (asupra căruia vom mai reveni, de altfel): apariţia, în chip de „fantasmă", a fratelui asasinat, în visele ucigaşului torturat de obsesia nelegiuirii sale. Diverse fantome ale trecutului populează poemul său, nu mai puţin byronian, *Conrad*, numeroase „umbre" ale iubitelor sînt aduse în scenă în poezii ca *Dochia*, *O umbră*, *La o nălucire iubită*, *La o umbră*, *Santa Sofia*, *Întoarcerea*, una din elegiile sale e dedicată *Umbrei soru-mei Caterina* (aceeaşi imagine, ca simbol al trecerii în nefiinţă, aflăm în elegia lui V. Alecsandri, închinată *Umbrei lui Nicu Ghica*) etc. O creaţie cu adevărat majoră a vremii, în ordinea de idei care ne interesează, este însă, fără îndoială, celebra meditaţie *Umbra lui Mircea la Cozia*, de Gr. Alecsandrescu (în opera căruia simbolul e prezent de

Scanned with OKEN Scanner

altfel și în alte scrieri, ca *Anul 1840* ș.a.), creație raportată pe drept cuvînt de G. Călinescu[18] la modelele ossianice (dialogul dintre Ossian și fantoma lui Olgar ș.a.), shakespeareene (*Hamlet*, *Macbeth*) și hugoliene (*Hernani*) ale genului. Analiza erudită și pătrunzătoare pe care i-o consacră marele critic pune în lumină, printre altele, și diversele valori pe care le dobîndește simbolul umbrei, ca și motivul interogării fantomelor încununate de glorie ale trecutlui, în această capodoperă a romantismului românesc preeminescian.

Înainte de a cerceta, sub același aspect, creația celui mai mare romantic al literaturii noastre, se impune să mai amintim măcar de cele cîteva exerciții pe această bogată temă, datorate unor poeți, aproape uitați astăzi, ca Al. Z. Sihleanu sau Mihail Zamphirescu. Influențați în mod direct de amintitul *Oscar of Alva*, al lui Byron (care preia la rîndu-i ideea de la Schiller[19]), cei doi poeți încearcă unele adaptări ale motivului umbrei răzbunătoare, sub diversele lui variante, în poeme ca *Logodnicii morții*, *Strigoiul* (ambele în *Armonii intime*, de Al. Z. Sihleanu, 1857), *Mireasa strigoiului* sau *Sora Maria* (v. *Cîntece și plîngeri*, de M. Zamphirescu, 1874), — același motiv putînd fi de altfel regăsit și ulterior, pînă relativ tîrziu, ca de pildă în piesa din 1900, poate pe nedrept ignorată, *Solii păcii*, a simbolistului Ștefan Petică, și chiar și după această dată. Așa cum s-a relevat, se pare că pentru prima dată, în studiul de exegeză byroniană la care ne-am mai referit, cea mai strălucită și mai originală autohtonizare a motivului din *Oscar of Alva* o aflăm însă în creația eminesciană și anume în marele poem *Gemenii*, datînd din perioada 1875—1881. Localizat pe teren dacic, poemul dă curs liber prodigioasei fantezii romantice a autorului, reținînd însă evidente sugestii byroniene, în prezentarea conflictului dintre cei doi eroi, numiți de el Brigbel și Sarmis, craii gemeni care „ca umbra cu ființa sunt amîndoi asemeni", precum și în aceea a scenei ospățului de nuntă al uzurpatorului, în cadrul căruia este plasat și deznodămîntul: obsedat de fantoma victi-

[18] Cf. monografia *Gr. M. Alecsandrescu*, Ed. pentru literatură, 1962, p. 175 ș. u.

[19] V. studiul citat. Cf. și studiul mai amplu al lui Petre Grimm, *Traduceri și imitațiuni românești după literatura engleză*, în „Dacoromania", an. III, Cluj, 1924, p. 284—377.

Scanned with OKEN Scanner

mei, căreia îi furase nu numai tronul, ci și logodnica, Brigbel încearcă să se elibereze de sub teroarea acesteia, năpustindu-se pătimaș asupra propriei sale umbre:

„El rîde... Se repede spre umbra-i... umbra sare.
Din dreptul unor ziduri, încet ea iar apare...
Asupră-i se repede și iar se dă-napoi:
— O, Sarmis, luptă lungă, grozavă e-ntre noi!
Ce fugi? Ce fugi? Nu vezi tu la luptă că te chem?
Nu crede cum că tremur, nu crede că mă tem!
Ș-atuncea iar răsare și fața-i slabă piere,
Și ochiul fix se uită cu spaimă și durere:
«O, inima mea lasă, de ce-nlemnești în sîn,
Sfîrșește! Și pumnarul îmi scap-acum din mîni...
Dar îl voi strînge bine... Stai... stai, nebun mișel».

— Lovește crud o dată și cade mort — Brigbel".

Dintr-un alt plan, simbolul umbrei ne apare și în tabloul cosmogoniei eminesciene, din *Scrisoarea I*, semnificînd neantul din care ia ființă lumea, „universul cel himeric": „Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface", spune poetul, asemuind însă în altă parte însăși această lume — în sensul celebrului mit platonian al peșterii — unei *umbre* (vom vedea că prima semnificație face posibilă analogia cu unul dintre sensurile date simbolului în *Cîntare omului*). În *Memento mori*, „noaptea" ce sălășluiește în conștiința „în doliu" a *cugetătorului* dialoghează de asemenea „cu-a lui umbră din părete": „Umbra-și rîde, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn"... Alte valori, limitat metaforice însă, dobîndește umbra în blestemul lui Decebal (din același poem), vestind apusul erei de glorie a Romei („Umbră, pulbere și spuză din mărirea-vă s-alege!..."), ori în poeme ca *Melancolie* (poetizînd vestigiile unui anume trecut, rememorat în clipe de nostalgică meditație), *Călin — file din poveste* (înfățișînd, complementar, imaginea tînărului fecior de crai, în postură de „zburător cu plete negre, umbră fără de noroc"), al treilea din ciclul de *Sonete* (în care „umbra" reprezintă vremile apuse, luminate de zîmbetul dragostei „pe veci pierdute"), *Scrisoarea III*, în contextul căreia semnificația similară a termenului potențează

Scanned with OKEN Scanner

gloria vitejilor Basarabi şi Muşatini („Rămîneţi în umbră sfîntă, Basarabi şi voi Muşatini“ ...) sau, în fine, poezia bachică, plină de o vervă rar întîlnită, *Umbra lui Istrate Dabija-voievod*.

Evidente sensuri morale reliefează acelaşi simbol în mai puţin cunoscuta *Umbră* a lui G. Coşbuc. „Rob tăcut, pe care-l cheamă / Domnul său c-un gest tăcut“, umbra omului i se supune întocmai, „orice gest i-ar fi făcut“, doar atunci cînd drumul acestuia tinde „spre soare“:

„Nu te supără; n-o vezi;
Chipul ţi-e-n lumină sfîntă
Şi-n lumină naintezi.

Dar cînd vii de dimpotriva
Soarelui, ea-i sfetnic rău:
Stăruind nemilostiva
Să-nnopteze chipul tău,
Ce supărăcioasă fi-va!“

Mai puţin clare ni se prezintă poate sensurile simbolului în poemul în proză *Umbra*, de Emil Isac[20]. Omul şi umbra lui, văzută ca o „neînfăptuită fiinţă“, dar şi ca o „conştiinţă neagră a unui suflet alb“, se petrec „în soare“, „prieteni şi duşmani, fugind şi gonindu-se cînd umbra mai mică, cînd omul mai mare“, pînă încep a „urui“, funebru, „lanţuri în curte“, umplînd pămîntul de „ţipete“; din acest moment, umbra îşi pierde omul, pornind în căutarea lui (cf. imaginea analogă din poezia lui M. Beniuc *Umbra de la Hiroşima*). Doar finalul pare a lumina întrucîtva înţelesurile simbolurilor: „Şi omul se cufunda tot mai adînc. Şi umbra se ridica tot mai tare în ceaţă ...“ — precizare care ne determină să atribuim umbrei semnificaţia biblică a *sufletului* care, părăsit de învelişul său material — supus contopirii cu solul terestru, — se înalţă în sferele de mister *(ceaţă)* ale veşniciei. Un înţeles similar se desprinde de altfel şi din finalul poemului *Triptic*, din *Cîntecele de rob* ale lui Ion Marin Sadoveanu, ca şi din alte numeroase creaţii de orientare tradiţionalistă, asupra cărora nu credem necesar însă a ne mai opri.

[20] V. Emil Isac, *Opere*, Ed. Fundaţiilor, 1946, p. 188.

Scanned with OKEN Scanner

Valori apropiate unora dintre cele stabilite în prima parte a cercetării noastre atestă unele lucrări dramatice, aparţinînd aceleiaşi perioade, ca de pildă piesa lui V. Voiculescu *Umbra*, din ciclul *Duhul pămîntului*[21] sau *Pavilionul cu umbre* al lui Gib. I. Mihăescu, apărut în volumul cu acelaşi titlu, de la „Scrisul românesc" (1928). Vădind unele similitudini — e drept, neesenţiale — cu povestirea amintită a lui Oscar Wilde, piesa de inspiraţie autohtonă a lui Voiculescu se bazează pe un mit frecvent odinioară, în lumea satului bîntuit de superstiţii şi eresuri. Practica recomandată de această credinţă — avînd drept scop curmarea existenţei unei persoane indezirabile — presupunea măsurarea umbrei acelei persoane, cu ajutorul unei trestii, ce urma apoi să fie îngropată în zidurile unei construcţii. Fenomenul umbrei ne apare în felul acesta privit sub unghiul reflexelor lui magice, în conştiinţa dominată de mit a unor fiinţe rămase în stadiul unei anumite patriarhalităţi. Spre deosebire de piesa lui Voiculescu, drama lui Gib. Mihăescu reflectă o mentalitate de aspect mai curînd cult, îndrumîndu-ne către teatrul ibsenian: „umbrele" ce populează pavilionul boierului Ilarie nu sînt decît o proiecţie — fie ea şi „palpabilă", în concretizarea soluţiilor date conflictului — a obsesiei unei anume fatalităţi, care ar macula puritatea femeii născute dintr-o mamă adulteră.

Revenind la domeniul liricii interbelice, am mai menţiona unele sensuri, cu o sferă metaforică în general mai redusă, ale simbolului umbrei în creaţia unor poeţi ca Lucian Blaga sau Ion Pillat. La cel dintîi, întîlnim termenul relativ rar şi mai mult cu atribuţii stilistice, neesenţiale: nuanţînd vag amurgul (ca în *Asfinţit* sau *Asfinţit marin*), sugerînd siluete umane, reale *(Tristeţe metafizică)* sau desprinse din mit *(Umbra, Drumul sfîntului)*, ori trimiţîndu-ne la accepţia clasică, tot pe linia unei vagi sugestii însă *(Întoarcere)*[22]; spre deosebire de Pillat, care — aproape ca şi Hugo, dar cu valori diferite şi evitînd tonul îndeobşte solemn şi retoric al romanticului francez, ce amplifică uneori, am spune în gol, semnifi-

[21] V. Voiculescu, *Duhul pămîntului*, Teatru românesc, Ed. Fundaţiilor, 1943.

[22] Semnificaţii mai profunde conferă în schimb poetul acestui simbol în tabloul final al piesei *Zamolxe*, intitulat chiar *Umbra*: „Iată şi umbra mea — monologhează Zamolxe; — n-am înţeles-o niciodată: eu o arunc şi totuşi e mai mare decît mine".

cații din cele mai banale — abuzează întrucîtva de virtuțile mai cu seamă stilistice ale termenului, prezent într-o serie de poezii, a căror enumerare s-ar suprapune poate cel puțin unei jumătăți din sumarul celor trei volume ale ediției sale definitive de versuri. În sistemul său de metafore, *umbra*, căreia i se dedică și poezia omonimă din ciclul *Satul meu*, semnifică fie vagul unor idealuri sau stări de conștiință (*Amăgire, Fericirea*), fie nuanțele întunecate (*Înălțarea*), de cele mai multe ori sugerate de fenomenul înserării (*Cireșul, Limpezimi, Lanterna magică, Insula, Farurile, Trei călări, Plasa, Thule, Cithera, Laïs* etc.), fie trecutul, istoric (*Cozia, Cloșani, Dionisopolis ș.a.*) sau în ordinea propriei existențe (*Toamnă la Miorcani, Oglinda fermecată*) etc. Ca element de nuanțare, întîlnim de asemenea frecvent termenul în expresii ca „umbra amintirii" (dar și „umbra uitării"), „umbra îndoielii", a „privirii", a „timpului" (cum se și intitulează unul din cicluri), a „vieții", a „morții" etc. Accepția antică o aflăm în inscripția pe o *Stelă*, cea romantică, cu sens evocator, în poezii ca *Parcul Goleștilor, Bătrînii, La un poet* ș.a. Și firește că seria exemplelor menite a ilustra bogata polisemie metaforică a acestui element tradițional al vocabularului poetic ar putea fi continuată, cu referiri atît la creația lui Pillat, cît și la aceea a altor reprezentanți ai liricii noastre, ceea ce nu se înscrie însă în intențiile noastre. Scopul pe care l-am urmărit în cele de mai sus a fost, după cum am spus, doar acela de a schița, în plan istoric, cîteva dintre multiplele valențe artistice ale „umbrei" (privite sub cele trei aspecte de bază ale prezenței sale literare: ca metaforă, ca simbol și ca element central în contextul unor motive, cu o mai veche circulație în diverse literaturi), subliniind totodată semnificațiile speciale și frecvența deosebită a acestor valori de expresie în cadrul mișcării romantice.

*
* *

În creația argheziană, prezența *umbrei*, ca metaforă și simbol cu variate nuanțări expresive, e atestată încă în numeroase poezii și poeme în proză, cu mult anterioare *Cîntării omului*. Ca și — prin excelență — la atîția dintre romantici, umbra ne apare cîteodată, în opera sa, ca element de potențare afectivă a evocării trecutului, văzut fie prin prisma vesti-

Scanned with OKEN Scanner

giilor lui ceţoase, imprimate în nebuloasa conştiinţei, ca în poezia *Poate că este ceasul* . . . („. . . Să ne privim trecutul în faţă, liniştit, / Cînd urma lui de umbră începe să ne doară"), fie sublimat în crîmpeie palide de poveste, ca în *Timpuri* („Icoanele şterse, în care umblă / O umbră de umbră"), fie întreţesut în reminiscenţe tonice, luminoase, ca în următoarea strofă din *Denie cu clopote:*

„Nu-s prin urmare-nstrăinat
Pe totdeauna de trecutul meu.
Mai e nădejde, mai e mîngîiere,
Mai colindă o umbră albă prin tăcere".

Ea poate de asemenea întruchipa fie existenţa fenomenală a fiinţelor şi a lucrurilor, fiind opusă în acest caz nefiinţei şi ruinei (ca în poezia *Glorie:* „Cetatea-i movilă de ziduri răsturnate / Şi a fugit şi umbra din cetate"), fie acea povară a servituţilor acestei existenţe terestre, ce împiedică elevaţia spirituală, în zonele contemplaţiei pure, cum ne sugerează finalul din *Niciodată toamna* . . . :

„Cine vrea să plîngă, cine să jelească
Vie să asculte-ndemnul nenţeles,
Şi cu ochii-n facla plopilor cerească
Să-şi îngroape umbra-n umbra lor, în şes".

Ca şi la alţi lirici dintre cei amintiţi, umbra mai semnifică — de data aceasta în consonanţă şi cu unele valori biblice — inconsistenţa fiinţei noastre materiale (v. *Tu nu eşti frumuseţea* . . . : „Si nu-ţi şoptesc sonete, nici mituri îţi îngîn, / Pe unde trece umbra acestui hoit păgîn"), sugerîndu-ne, în poezia *Frunză palidă, frunză galbenă,* — axată pe un întreg sistem de simboluri funerare — însăşi prezenţa morţii („. . . Iată, / Umbra strînge orele aplecată . . ."). În poemele în proză *Curtea veche* şi *Ţărînă,* din ciclul *Ce-ai cu mine, vîntule?,* acelaşi element contribuie la plasticizarea ideii vremelniciei şi a nefiinţei, sub raportul infinitului temporal şi spaţial. În odăile strămoşilor cufundaţi în amintire, doar „pulberea electrică a singurătăţii se urzeşte punct cu punct cu praful umbrei, cernut prin lumină, — şi ţărîna timpului, dulce la gust şi nesimţită la pipăit, le tîrăşte netulburat în neant". Şi

Scanned with OKEN Scanner

ca o continuare, în celălalt poem citat: „Ce țărînă se cerne astfel, necontenit, dacă nu a timpului, neîntrerupt descompus, și nou în toată secunda, pe care o pierde din el, fără să simtă, ca un fulg de umbră?". În lumea de mistere a universului, umbra îi apare apoi poetului și ca simbol al despersonalizării, într-un fel de contopire a eului cu necuprinsul cosmic, ca în *Rîpa cu stele* (același ciclu), din care reținem pasajul inițial, și pentru unele asemănări în expresie cu poemul *Cîntare omului:* „Mă duc pe marginea lacului, singur cu umbra. Însămîntați cu toate stelele Tăriei în văzduhuri și-n reflex, plopii par pomii unui Moș Crăciun văratec și cîntăreț. Umbra ar voi să se joace cu mine, — cîine mut, cu tălpile de catifea. Se ține o bucată de vreme înapoi și o bucată de drum înainte sau cade pe undă. Luna pune lumină și călătorul singuratec aduce umbră". Într-o altă serie de poeme în proză, aparținînd aceluiași grupaj, umbra ni se prezintă ca reflex figurativ al inabordabilului divin *(E adevărat . . .),* al esențelor ascunse de „sîmburii din miezuri", și revelate de „vocile" lăuntrice ale lucrurilor — poate și în sensul reprezentării panteistice, proprii și altor creații argheziene (accepția simbolului fiind diferită însă de aceea a poemului hugolian analizat), — sugerîndu-i-se poetului ca „ființa văzută a vocii neauzite", din „beciurile moleculei" *(Sîmburii din miezuri),* ori în chip de confident, în măsură să ateste prezența în toate a harului demiurgic („mi-a spus umbra" . . . etc., în *Molitva păpușii*). Într-unul din poemele ciclului *Printre psalmi,* același simbol semnifică și mai direct divinitatea, cu neputință de pătruns cu ajutorul minții sau al simțurilor noastre mărginite, — idee ce străbate de altfel o bună parte a operei argheziene din perioada agitată a căutărilor: „Ca și o umbră tu treci prin ele, ci ciurul rămîne gol". În asemenea valențe ale simbolului ce ne preocupă pare să rezide într-adevăr ceva din acel *lirism oracular,* de care amintea Pompiliu Constantinescu, în pătrunzătoarea sa analiză[23]. În aceeași ordine de idei, umbra mai indică, pe alocuri, fie alte diverse ipostazieri ale divinității, ca în poeziile *Belșug,* cu cunoscuta imagine a umbrei demiurgului, coborîte „printre boi", *Pia,* unde „umbra" creatorului zugrăvește „tabloul" umanității, sau *A venit,* în care „umbra albă" nu constituie decît una din întruchipările naturiste ale aceluiași, fie instrumentul însuși al crea-

[23] V. monografia *Tudor Arghezi,* Ed. Fundațiilor, 1940, p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

ţiunii, ca în *Heruvic*, unde demiurgul este înfăţişat ca un adevărat *homo faber*, ţesînd „cu firul de umbră şi cu acul scînteii". În fine, ca şi la Madách sau Hugo, umbra mai simbolizează la Arghezi geniul satanic (*Satan*) sau devine, într-o accepţie ce descinde mai direct din raportul de cauzalitate al fenomenului, simbol al plenitudinii fizice şi spirituale, realizate în planul contopirii sub semnul erosului, a principiului viril, cu pendantul său feminin (*Cîntare*). Ca şi obsesia pătrunderii în tainiţele necunoscutului divin, setea de dragoste acţionează, în acest din urmă caz, tiranic, urmărindu-l pe om asemeni „însoţitoarei mute", proiectate din veac de materialitatea fiinţei sale:

„M-am apărat zadarnic şi mă strecor din luptă
În umbra lunii albe, cu lancea naltă ruptă.
Pusei pămînt şi ape, zăgaze între noi,
Şi sîntem, pretutindeni, alături, amîndoi.
Te întîlnesc pe toată poteca-n aşteptare,
Necunoscuta mută a mea însoţitoare.

. . . . . .

Amestecată-n totul, ca umbra şi ca gîndul,
Te poartă-n ea lumina şi te-a crescut pămîntul".

E uşor de stabilit asemănarea, sub raportul expresiei metaforice, dintre pasajul citat din această *Cîntare* (apărută încă în volumul *Cuvinte potrivite*) şi unele părţi din poezia *Umbra*, din *Cîntare omului*, în care însă simbolul exemplelor de pînă acum dobîndeşte şi alte valori, dintre care unele de o mare profunzime a cugetării.

Motivul romantic, menţionat în cuprinsul analizei poemului din 1854 al lui V. Hugo, *Ce que dit la Bouche d'Ombre*, reapare, cu o sută de ani mai tîrziu, în această capodoperă argheziană, într-o lumină cu totul nouă şi originală. Umbra intermediază aici, de fapt, dialogul *poetului* cu *omul*, căruia îi şi este închinată întreaga *Cîntare*. Simbolul se dovedeşte însă, şi în acest caz, la fel de proteic, ca şi în creaţiile anterioare în care i-am semnalat prezenţa, — cu singura deosebire că-şi valorifică polisemia în cadrul aceleiaşi scrieri.

Sensul de bază al acestei „umbre", ce ni se oferă de la început drept călăuză, în descifrarea problematicii filozofice a

Scanned with OKEN Scanner

poemului, coincide, cum e și firesc, cu înțelesul comun al termenului, acela de imagine obscură, produsă de un corp ce constituie un obstacol în calea unei surse luminoase. Umbra ne apare astfel ca o „copie leită", croită pe „tiparul" material al omului, a cărui dinamică o urmează întocmai, lipsindu-i doar graiul, spre a-i imita întru totul manifestările: e o „însoțitoare mută-n odihnă și mișcare" a ființei al cărei destin, privit sub specia umanității, îi este dat să-l parcurgă pas cu pas. Permanența acestei imagini fidele a omului, ca întruchipare, inițial nediferențiată prea mult de animal, a virtuților superioare ale materiei organice, îi prilejuiește apoi poetului o extindere în evantai a semnificațiilor, îndeosebi în ordine etică. Ființa ce recepționează lumina, spre a proiecta, paradoxul parcă, imaginea întunecată a umbrei, se dovedește — neputîndu-se opune deocamdată legilor generale ce guvernează natura, întrucît îi lipsește încă acea capacitate de a discerne între bine și rău, ca funcții etice („tu nu știai . . ." — precizează poetul, de sub masca umbrei) — alcătuită ea însăși „din două firi străine". Desprindem de aici, cum remarca și T. Vianu, în studiul citat, concepția manicheistă a poetului (v. în acest sens și comentariul la poemul hugolian analizat), în ce privește, pe de o parte, destinul agitat de contradicțiile devenirii, ca atare, a omului, iar pe de alta — și în mod special — structura nu mai puțin contradictorie, duală, de „lumini" și „umbre", a conștiinței pe care o va dobîndi acesta, pe parcursul evoluției sale, în sensul umanizării depline, ca și în acela al consecințelor acesteia, în planul existenței sale sociale. Umbra semnifică deci, în această ultimă ordine de idei, într-o privință teluricul, legătura permanentă cu solul pe care o aflăm proiectată, iar sub un alt aspect, proiecția inversă, a întunericului, sugerînd principiul răului, asupra conștiinței. În acest sens credem că trebuie interpretată și ultima strofă a poeziei (versul prim și al doilea), în care poetul sugerează omului, prin același intermediar al său simbolic, să-și dozeze singur cîtimea de „lumină" și de „întuneric" ce-i va determina destinul: „În mine-i scris destinul cu slove nevăzute. / Ghicește-ți-l să afli, de-ți este plin sau gol". Către o asemenea interpretare ne conduce de altfel poetul și într-un alt capitol al poemului său, intitulat *Eu, umbra,* în

Scanned with OKEN Scanner

care e înfăţişată lupta multimilenară a omului, atras de mirajul perfecţiunii, cu forţele oculte ale gravitaţiei terestre:

„*N-o să mai uit nici lupta* cu sine-ţi *nici această,*
În cerc de orizonturi imens, cîmpie vastă.
În mijlocul ei, omul vedeai cum strîns se zbate
Încăierat cu umbra *lui în singurătate.*
Tăcerea îşi oprise şi suflul şi-aştepta:
Va birui pămîntul *sau zvîrcolirea ta?*"

(Subl. ns.)

Întrevedem astfel, alături de lupta dintre forţele stagnării şi cele ale ascensiunii spre culmi, coliziunea dramatică dintre cele două principii axiologice, al binelui şi al răului, ce va defini apoi fiecare moment al devenirii umane, — concepţie ce am văzut că era proprie, printre altele, şi poemelor hugoliene, avînd în centru acelaşi simbol. Deosebirea dintre cei doi creatori ni se pare evidentă însă; ea rezidă atît în profunzimea filozofică a poemului arghezian, cît şi în extraordinara lui concentrare, sub raportul expresiei, în neasemuita forţă de sugestie a simbolurilor sale, calităţi ce-i conferă nu numai originalitate, ci şi o valoare estetică superioară, în raport cu compunerile nu o dată confuze şi, în general, prolixe, ale lui Hugo, pe această temă.

În fine, o altă semnificaţie a umbrei, în cuprinsul poemului, ne conduce şi către accepţia proprie anticilor, transpusă însă din planul mitului, aşadar al ficţiunii cu valoare, pentru acel timp, de adevăr-limită, în acela al expresiei. Astfel, *umbra* este folosită şi ca element metaforic pentru definirea raportului fiinţă-materie neînsufleţită, sugerîndu-ne momentele fundamentale ale circuitului vital. Ea nu este, în relaţia genetică stabilită de poet, decît „petecul de noapte" ce se naşte o dată cu omul, spre a fi înghiţit apoi în „bezna mare" a inerţiei, o dată cu întoarcerea acestuia în lumea materiei oarbe şi informe. „Umbrele", eliberate de îndată ce „ţîţînele zidite" ale existenţei vii „alunecă tăcute" în moarte, nu mai reprezintă acum decît aşa-zisele suflete, acele „fumuri" ce populează, ca nişte simboluri de mit, tărîmurile transcendente. Aşa cum rezultă, după părerea noastră, şi din piesa următoare a poemului, intitulată *Nici o silabă-ntreagă.* În viziunea acestei poezii, inspi-

Scanned with OKEN Scanner

rată, evident — poate și din necesitatea plasticizării expresiei — de concepția eschatologică biblică, mișcarea universală se desfășoară în mai multe volute, întrerupte doar temporar de cataclisme, similare celor vestite de apocalips. Ca și Eminescu, în amintitul tablou din *Scrisoarea I*, în care asistăm la o adevărată panoramă a nașterii și pieirii universurilor, Arghezi vorbește și el de un „ceas ultim" al lumii, necunoscut, în care „umbra din lume se va strînge din sufletele toate", spre a se cufunda „în negura-ntocmită din nou de la-nceput". Spre deosebire însă de marele nostru romantic, Arghezi aplică legile dialecticii — formulate magistral în fragmentul *Nunta*, din același poem — și în ordinea prefacerilor cosmice, proiectate în supra-istoria lumilor, conchizînd, cu conștiința caracterului infinit al fluxului vital:

„Din plămădirea nouă a smîrcului cu ceața
Se va stîrni, pesemne, fierbinte, iarăși viața".

Privit la Hugo, în poemul la care ne-am raportat mereu (lărgind astfel cadrele obișnuitelor referiri la *Legenda secolelor*), din perspectiva unui fel de umanism de coloratură biblică, creștină, destinul ființei omenești dobîndește la Arghezi cu totul alte dimensiuni, datorită acelui suport profund raționalist, pe care i l-a oferit poetului noul umanism, propriu epocii de renaștere spirituală pe care o trăim.

Sub unghiul ce ne interesează, concluziile ni se par, de asemenea, pilduitoare, poemul concentrînd, într-un tablou de o densitate impresionantă, — de altfel tipic argheziană — cea mai însemnată parte a semnificațiilor esențiale ale simbolului *umbrei*, întîlnite disparat, după cum am văzut, în diverse creații ale literaturii universale și naționale din toate timpurile, constituind totodată o adevărată sinteză a principalelor valori ale termenului, în opera anterioară a poetului. Și se impune din nou a fi remarcată, ca o a doua concluzie a cercetării noastre, ajunse la finele ei, perspectiva nouă, adecvată în esență concepției generale, etice și estetice, a zilelor noastre, din care este receptat și valorificat proteicul simbol și motiv romantic, în această creație de vîrf a marelui contemporan.

Scanned with OKEN Scanner

POVESTITORUL ŞI ARTA SA

Dacă în secolul trecut arta *povestirii* se afirmase, la noi, îndeosebi prin scrisul cu ascendenţă în epica populară al humuleşteanului Creangă şi al şirianului Slavici, după 1900 ea capătă o nouă strălucire graţie tot unui moldovean şi unui ardelean: M. Sadoveanu şi I. Agârbiceanu. Să fie oare vorba de o simplă coincidenţă, de ordinul atîtor altora, dintre cele înscrise în ritualul capricios al ursitoarelor? Tot ce se poate; deşi nu ni se pare exclusă nici ipoteza unor anume virtualităţi congenitale, comune, în acest sens, mărturisind, o dată mai mult — dincolo de fireştile diferenţe specifice — certele similitudini de domeniul facturii psihice, dintre moldoveni şi transilvăneni. Dar fără îndoială că nu aceasta ne interesează, în ordinea însemnărilor de faţă. Ceea ce am dori să subliniem este faptul că între opera prozatorului ardelean şi aceea a titanului de dincolo de munţi există asemănări ce depăşesc semnificaţia obişnuitelor *alăturări,* ce au în vedere mai mult aspectul *cantitativ* al creaţiei celor doi mari scriitori. Însuşi povestitorul mărturiseşte de altfel, cu modestie şi pioasă recunoştinţă (v. *Luceafărul,* nr. 8, 1962) că cel care „i-a pus condeiul în mînă" a fost Sadoveanu, prin scrisul său „nou, aşa de colorat şi de impresionant". Puternica impresie pe care au produs-o asupra tînărului Agârbiceanu scrierile colegului său de generaţie de la *Sămănătorul* e cea mai bună dovadă a afinităţii structurale dintre viitorii mari povestitori. Crezul literar al prozatorului, ca şi înseşi tainele de laborator ale creaţiei sale o confirmă de asemenea, situîndu-l firesc pe autorul *Faraonilor* în imediata vecinătate spirituală şi artistică a confratelui său moldovean. Am putea spune că ambii fac parte din aceeaşi „familie" de spirite, fiindu-le comună dragostea romantică faţă de natură şi înţelegerea adîncă a sufletului omenesc, în cele mai diverse ipostaze ale sale şi aflîndu-şi în povestire

Scanned with OKEN Scanner

modalitatea de comunicare cu cititorul, asemenea cea mai apropiată amîndurora. Cunoscuta și — aparent — paradoxala „tăcere" sadoveniană, la care se referă majoritatea celor ce au trăit în preajma scriitorului, este proprie în mare măsură și lui Agârbiceanu. Cine l-a ascultat povestind sau mai ales depănîndu-și amintirile s-a putut convinge că stilul expunerilor sale orale nu se deosebește aproape prin nimic de acela al scrisului său; aceasta întrucît, și în fața unui auditoriu, ca și în fața foii albe de hîrtie (pe care fără îndoială că o preferă celui dintîi), scriitorul, de fapt, *creează*, prelucrează artistic, la flacăra *emoției* estetice și etice, pe care a situat-o cîndva (v. *Mărturisirile* sale din R.F., nr. 12, 1941) la „temeiul" scrisului său, vastul bagaj de impresii și realități umane și sociale, acumulat încă de la vîrsta întîielor întîlniri cu lumea și mai ales cu natura. Într-un *Cuvînt înainte* la povestirile sale *Din copilărie* (Ed. Tineretului, 1956), evocînd vremea rătăcirilor singuratice, cu „turmulița" de miei și noatini, prin pădurea, lunca și pe costișele copilăriei, scriitorul își justifică de altfel înclinarea spre meditație și interiorizare prin înseși condițiile formației sale, am spune rousseauiste (în cel mai bun dintre sensuri), din anii dintîi ai vieții. „Copilul care crește în astfel de mediu, notează Agârbiceanu, rămîne mai tăcut, mai iubitor de singurătate, dar poartă în el bogății și frumuseți de care numai bătrîn începe să-și dea seama". Ca și la Sadoveanu, „tăcerea" nu înseamnă deci la el nicidecum izolare în lumea propriului „eu"; ea semnifică cea mai profundă *intimitate* a artistului cu locurile, oamenii și faptele ce au ajuns să constituie pentru el, printr-o tainică osmoză de decenii, un fel de realitate intrinsecă, mai concentrată și mai vie poate, dar în nici un caz mai puțin adevărată decît aceea pe care o simțim cu toții în jur. *Observația* sa este un act involuntar și de multe ori inconștient chiar (cf. amintitele *Mărturisiri*), fără a-și pierde prin aceasta acuitatea, după cum și memoria îi este prin excelență afectivă, reconstituirile sale bazîndu-se nu atît pe exactitatea datelor *memorate*, în sensul comun al cuvîntului, cît pe „simțirea înmagazinată în el", de-a lungul unei vieți atît de pline (v. același *Cuvînt înainte*). De aceea și povestirile sale, ce alcătuiesc și partea cea mai întinsă și, totodată — alături de *Arhangelii* — cea mai rezistentă a creației sale, nu sînt rezultatul unui proces laborios, de alambicată cumpănire a materialului faptic și de îndelungă și migăloasă șlefuire a cuvîntului. „Pentru mine, în

Scanned with OKEN Scanner

schițe și povestiri, principalul element al creației a fost emoția, spune Agârbiceanu, în amintitul interviu din *Luceafărul.* Cînd ea a fost puternică și mi-a pus în fața ochilor sufletești subiectul cu îmbrăcămintea lui cu tot, scrisul a curs ca dintr-un izvor grăbit și a ieșit bucata ca dintr-un tipar înainte pregătit, cum iese de pildă o cărămidă din matrița ei de lemn. Recitită bucata, nu am mai avut nimic de corectat. În chipul acesta de creație spontană, au izbucnit schițele pe care critica le află mai reușite: „Fefeleaga", „Luminița", „Mama", „Cerșetorul", „Adăpost de-o noapte", „Dura lex" și altele. Ele au fost scrise — ca să zic așa — dintr-o răsuflare. De cînd luam condeiul în mînă pînă isprăveam, nu mă ridicam de la birou". Și ceva mai departe: „Eu, ca și Sadoveanu, nu am fost dintre aceia care să mă lupt cu o pagină și cred că atitudinea asta mi-a fost păgubitoare. Dar n-am avut ce face. Dacă încercam să recitesc și să corectez, ieșea adeseori altceva și nu ceea ce voiam să scriu". E acesta un indiciu de așa-zisă conștiință profesională scăzută? De bună seamă, nu. Inegalitatea — certă — a operei sale nu credem că-și are explicația în deficitul de șlefuire a expresiei și nici chiar în insuficienta orchestrație a ansamblului (în cazul *nereușitelor,* firește, care i-au determinat însă, după cîte se pare, pe criticii din trecut, să manifeste o circumspectă rezervă față de opera sa, *în întregime*). Sugestiile autorului însuși ne îndeamnă să considerăm că este vorba, mai curînd, de o cu totul firească fluctuație a tensiunii emoționale, ce am văzut că joacă, la Agârbiceanu, un rol deosebit în procesul de creație, situîndu-l la antipodul tipului Camil Petrescu sau chiar Rebreanu. La aceștia din urmă — și îndeosebi la primul dintre ei — emoția, element indispensabil oricărei creații autentice, ne apare permanent cenzurată de luciditate; la Agârbiceanu, întocmai ca și la afinul său Sadoveanu, ea evoluează nestăvilită, încadrîndu-se perfect în tiparele *povestirii,* modalitate evident incomodă celuilalt tip de creatori, a cărui condiție optimă o constituie romanul sau nuvela. Autenticitatea artistică este determinată, în acest caz, de aceea a emoției; și nu e greu de observat că eșecurile povestitorului se datoresc, de cele mai multe ori, tocmai subordonării teziste a emoției, unor principii etice neelaborate artistic.

Ca povestitor — și se poate spune că prezența povestitorului se face simțită și în puținele sale nuvele (cum este, de

Scanned with OKEN Scanner

pildă, Păscălierul), ca și în romane, ele însele, cu excepția *Arhanghelilor* și a încă două sau trei, un fel de povestiri mai dezvoltate — Agârbiceanu deține, cum am mai arătat, un loc de primă însemnătate în literatura noastră. Arta sa, rod al celei mai certe vocații, ne apare, în acest sens, cu adevărat exemplară, oferindu-ne modele devenite de mult clasice. Asupra acestei arte, diverse și totuși atît de personale, ni se pare că se cuvine deci să insistăm, în chip deosebit, atunci cînd dorim să definim personalitatea acestui venerabil patriarh al literaturii noastre contemporane.

Entuziasmat și stimulat, în anii începuturilor, de elanul romantic al povestirilor sadoveniene, ce aveau să alcătuiască cele dintîi culegeri ale — pe atunci — aproape la fel de tînărului prozator moldovean, Agârbiceanu debutează, ca povestitor, cu o serie de bucăți de o factură destul de aparte, dacă le raportăm la creația sa de mai tîrziu. Printre cele mai cunoscute se numără: *Hoțul*, *Căprarul*, *Cula Mereuț*, *Mistrețul*, *Angheluș*, *Dan Jitarul* ș.a. Nu e greu de observat că aproape fiecare poartă amprenta tînărului său maestru: aceeași predilecție romantică pentru eroii excepționali (Angheluș, Dan Jitarul), aceiași bătrîni sfătoși (moș Tănase, căprarul), aceiași oameni aprigi, justițiari (Costea pădurarul, din povestirea respectivă), aceleași episoade cinegetice (*Mistrețul*), icoane din copilărie (*Sluga nostru Culița*) etc. Odată pornit din largul vocației, fluxul povestirii va atinge însă, chiar în paginile aceluiași volum de debut (*De la țară*, 1906), și limanul propriu *numai* lui Agârbiceanu. *Vîrvoara* o prevestește pe *Fefeleaga* și pe baba Mîia, din *Luminița*, „bădicul" Melentea, cu filozofia sa amară, deschide seria numeroaselor portrete de oameni necăjiți din culegerile următoare, iar povestirea *Împăcare* poate fi socotită printre primele scrieri teziste ale prozatorului. Volumele ce se succed apoi, însoțindu-l pe *romancier* (cu *Legea trupului*, *Arhanghelii*, *Legea minții*), atestă o personalitate deplin formată. În unele din ele (*Luncușoara în Paresemi*, *Primăvara*, *Ceasuri de seară*, povestirea *Mașina*, din culegerea *Desamăgire* ș.a.) mai pot fi desprinse unele înrîuriri de natură semănătoristă, altele (*Două iubiri* ș.a.) plătesc un oarecare tribut concepțiilor naționaliste, străine celei mai bune părți a creației sale, ori celor teologice, explicabile prin însăși formația intelectuală și profesia autorului; ceea ce rămîne însă, pe urma celei mai necruțătoare trieri, poate constitui

Scanned with OKEN Scanner

oricînd materialul cîtorva tomuri consistente de povestiri, cum am mai spus, *exemplare* — mai ales dacă adăugăm creației sale mai vechi numeroasele scrieri din anii noștri, în cea mai mare parte povestiri, străbătute de fiorul cald al evocării unor locuri și chipuri de demult.

Prin definiție, povestirea este specia cea mai puțin supusă constrîngerilor formale ale genului epic. Farmecul ei îl constituie tocmai spontaneitatea relatării, mergînd pînă la aparenta ignorare a logicii epice și la oralitate în expresie, ceea ce poate adesea prilejui cititorului sugestia audiției directe. Reușita ei nu este condiționată, prin urmare, atît de calitatea materialului faptic prezentat — cu toate că și acesta își are adesea importanța sa, ca în cazul oricărei narațiuni — cît mai ales de virtuțile povestitorului, în măsură să confere strălucire estetică celor mai — aparent — nesemnificative fapte din sfera cotidianului. Povestirile lui Agârbiceanu atestă nu numai *vocația* în această direcție a scriitorului, ci și capacitatea sa, am spune cehoviană, de a transfigura artistic banalul. Existențe cenușii, „chipuri de ceară", întîmplări obișnuite capătă în relatarea sa noi potențe (v. în special culegerile *Chipuri de ceară*, *În întuneric* ș. a.). Iată-l de pildă pe maistorul Gheorghiță Bogdănel (din povestirea *Florile lui Gheorghiță Bogdănel* . . .). Ființă umilă, incapabilă de orice efort intelectual, cel de-al zecelea copil al unui popă necăjit își urmează resemnat destinul de pantofar cîrpaci: ucenicește, fără vocație, îndurînd bătăi, iar după ce dobîndește deprinderea necesară, se însoară și-și deschide un atelier personal, în odăița unui subsol insalubru. Pînă aici, nimic deosebit, un destin ca atîtea altele, odinioară. Sub pana povestitorului artist, chipul șters al nefericitului cîrpaci capătă însă, chiar de la început, o undă de adîncă umanitate: sufletul acestui omuleț „pămîntiu, subțire și puținel ca o sfîrlează" e bîntuit de o patimă dintre cele mai înălțătoare, pe altarul căreia își jertfește nu numai puținul cîștig, ci și liniștea casei — patima florilor. Cît timp fereastra mohorîtă și scundă a subsolului adăpostește siluetele vii ale florilor din glastre, maistorul muncește cu rîvnă și cu ochii umezi de bucurie, gata să satisfacă, generos, orice „rugare" a nevestei, a copilului, ori chiar a vecinilor. Lumina ce se strecoară cu întîrziere dimineața și cu zgîrcenie în restul zilei în odăița umedă a atelierului nu poate îndestula însă ființele plăpînde din fereastră, care se

ofilesc şi mor, rînd pe rînd, spre disperarea pătimaşului Bogdănel: viole, rozete, muşcate . . . Cînd, în fine, îi moare şi oleandrul, procurat cu serioase sacrificii şi emoţii, pantofarul este la capătul puterilor; orice speranţă de a se mai bucura de mirosul şi zîmbetele florilor din geam i se năruie, o dată cu frunzele moarte ale arbustului. „Şi nu peste multă vreme, încheie, scurt, povestitorul, maistorul se dărîmă ca şi ciupercile din vasul oleandrului: se dădu beţiei şi putrezi în grabă". Materialul de viaţă prezentat în această povestire este relativ sărac şi, în general, fără relief, expresia este şi ea nudă — mai ales dacă o raportăm la alte creaţii ale scriitorului — şi totuşi bucata se reţine, datorită tocmai acelui flux emoţional, ce transfigurează faptele, luminează adîncurile sufleteşti, umanizează. Şi ţinem să precizăm că am ales această povestire nu pentru că ar fi cea mai indicată spre a ilustra ideea de la care am pornit, ci doar pentru a evita referirile la exemple oarecum consacrate.

Vorbeam însă de spontaneitatea relatării, ca de o trăsătură proprie povestirii şi definitorie, am spune, pentru arta de povestitor a lui Agîrbiceanu. Într-adevăr, rar scriitor căruia să-i displacă atît construcţiile savante şi expresiile căutate, cît se pare că-i displac acestui maestru al povestirii! Scrierile sale debutează de cele mai multe ori *ex abrupto* şi evoluează epic potrivit unei logici foarte simple, guvernate adesea de legături nepregătite (în sensul elaborării prealabile, *în detaliu*, a firului acţiunii). „Auzisem că-i din satul vecin şi se pricepe la boale de vite şi că pune la loc, dintr-o trăsătură, mîinile şi picioarele oamenilor, schilodite cum e mai rău" — îşi începe povestitorul relatarea, introducîndu-ne direct în temă şi totodată dîndu-ne şi cele dintîi detalii, în privinţa „doctorului" pomenit chiar în titlul povestirii *(Un doctor)*; pentru ca de îndată să facem cunoştinţă şi cu cel de-al doilea personaj al povestirii, căruia putem de la început bănui că-i va reveni, în economia bucăţii, rolul unui fel de rezoneur gratuit: „ — N-ar fi rău să vină pînă aici, bade Toadere, zic o dată către slugă, un românaş ager, cu puţine fire de mustaţă, galbine, ce-i tot intrau în gura ce-i măcina ca o meliţă". Elementul din urmă al acestei succinte fişe caracterologice „gura ce-i măcina ca o meliţă"), odată scăpat din vîrful condeiului, pare a-şi cere motivarea şi autorul nu întîrzie să o facă, chiar cu riscul de a se abate întrucîtva de la firul central al subiectului (incom-

Scanned with OKEN Scanner

patibile cu canoanele schiței, de pildă, digresiunile nu pot fi refuzate, după cum se știe, povestirii). Asistăm deci, în continuare, la un dialog ostentativ inegal, între personajul povestitor, grăbit să-și comunice dispozițiile de stăpîn, și argatul locvace, căruia aceste dispoziții îi evocă întîmplări pe care nu se poate reține să nu i le relateze, condimentate cu o serie de comentarii *ad hoc*, și interlocutorului. Același lucru se întîmplă și după sosirea meșterului Tănase, „doctorul": stabilirea diagnosticului și intervenția necesitată se consumă pe o singură pagină, pentru a urma o serie de alte istorii, relatate de data aceasta de însuși meșterul chirurg, încălzit de „vinul bun de mama focului", cu care e cinstit. Procedeul îngroșării firului central al acțiunii, cu ajutorul unor asemenea adaosuri subsecvente, propriu și multora dintre povestirile sadoveniene, poate fi întîlnit frecvent în scrierile lui Agârbiceanu, fără a epuiza însă, firește, arta povestitorului, după cum vom avea prilejul să arătăm într-o altă parte a însemnărilor de față.

Impresia de spontaneitate și naturalețe este potențată adesea, la Agârbiceanu, și de oralitatea stilului său. Iată o mostră de asemenea stil oral, desprinsă din una dintre cele mai izbutite povestiri ale ciclului *Luncușoara în Paresemi*, intitulată *Baba Ilina se gătește de drum:* „După toate acestea (fusese vorba de pomenile pe care le făcea bătrîna, „întru mîntuirea sufletului" ei — n.n.), dumneavoastră poate ați fi ispitiți să credeți că baba Ilina ar fi bogată. Dar, nici poveste! Are un petecuț de moșie, undeva pe la marginea hotarului, în capul dealului, pe care i-l lucră, în parte, un creștin din sat, adică nu chiar din sat, căci omul stă într-o hodaie în capul dealului. Moșioara Ilinei se bate în capete cu a lui, și astfel, ca să-i facă și bătrînei un bine și lui, s-a legat, pe cîte zile va mai avea baba, să i-l lucreze. (...) Eacă un fleac e toată averea ei, și totuși cîți nu s-au abătut, din Luncușoara, să grijească de bătrîna cîte zile va mai avea, în prețul moștenirei". Stilului oral îi aparține în acest fragment — căruia i s-ar fi putut adăuga nenumărate altele, nu mai puțin ilustrative (v. de pildă culegerea *Trăsurica verde*) — în primul rînd procedeul comunicării directe cu cititorul: „După toate acestea, dumneavoastră poate ați fi ispitiți" ș.a.m.d. Formula exclamativă prin care se exprimă negația: „nici poveste!".

Scanned with OKEN Scanner

este specifică aceluiaşi stil, ca şi structura însăşi a frazelor, cu vocabularul şi topica lor şi, mai mult decît atît, ca şi însuşi procesul ideativ, definit cît se poate de categoric, în sensul oralităţii, prin acea elocventă revenire: „. . . un creştin din sat, *adică nu chiar din sat* . . .“ Alte mijloace, de categorie înrudită, sugerează oralitatea epicii populare. În rîndul acestora am remarca frecvenţa, în unele povestiri, a pasajelor ritmate şi a rimelor interioare, atît de des întîlnite în basme. Iată cîteva asemenea pasaje, reţinute dintr-o singură povestire, *Copilul:* „Unde nici gîndeai, acolo îl aflai“ . . . „De un om rău, dacă ţi-e străin, nu-ţi pasă, dar biata lele Ana, nevasta Lupului, trăia cu el în casă. Trăiau ei într-o casă, dar, de mîncat la aceeaşi masă, n-au mîncat de zece ori în douăzeci de ani de cînd s-au cununat“ . . . „Se întîlnea cu cunoscuţi şi cunoscute din alte sate, cari ştiau cît de bine s-a măritat, dar nu ştiau ce cîne de bărbat şi-a căpătat“ . . . „Şi de cîteva ori s-a turburat aşa de tare de ochii lui Ioniţă, încît şi-a făcut femeia ticăloasă că i-a adus copil străin la casă“ — ş.a. Sau din *Vîlva băilor:* „Fata-l asculta, îl îmbrăţişa, plîngea. Dar de măsa se temea“. În fine, fără a ne fi propus să cercetăm raporturile dintre povestirile lui Agârbiceanu şi creaţia noastră folclorică, menţionăm totuşi, în ordine apropiată ideii pe care am urmărit-o mai sus, şi frecvenţa maximelor şi sentinţelor de aspect popular, la autorul atîtor „icoane“ din viaţa satului românesc din Transilvania. Transcriem doar cîteva, culese la întîmplare, din diverse povestiri: „. . . Săracul, ca să-şi deschidă gura, trebuie să-l ajungă cuţitul la os mai întîi“ şi „omul cel mai primejdios e prostul dacă ajunge la avere multă“ *(Copilul).* „Eu zic aşa: dacă te-a făcut mamăta mînz, nu poţi să fii lup. Ori alta: dacă muierea ţi-a făcut de mîncare plăcinte, nu poţi mînca mere pădureţe“ *(Bădicul Pătruţ).* Înrudită, prin concentrarea ideii, cu limbajul aforistic, ni se pare şi următoarea caracterizare din *Un doctor:* „Doctorii ăştia cu carte, iac-aşa! băţu-n mînă, nasu-n vînt şi pe nas călăriţi ochelarii“ . . .

Foarte multe dintre povestirile lui Agârbiceanu evoluează în scopul realizării unor portrete, intenţia scriitorului reieşind, în acest sens, de cele mai multe ori, chiar din titlurile pe care le dă unor asemenea scrieri: *Cula Mereuţ, Gruia, Melentea, Prăginel, Ghiuţu, Sănduţa, Părintele Vartolomei Bogdan, Moş Iliuţ, Dinu Daina, Tuşa Oana, Bunica Iova, Moş*

Scanned with OKEN Scanner

Viron etc., etc. Registrul povestirilor-portret din opera prozatorului ni se pare cu deosebire bogat, atît sub raportul tipologiei, cît și sub acela al modalităților expresive. Cînd portretul este menit să reprezinte tipuri cu o semnificație mai cuprinzătoare, povestitorul apelează la tiparul *caracterelor* clasice, labruyerești. Unele dintre acestea, ca, de pildă, *Vînătorul popularității* și *Judecătorul suprem*, nici nu sînt propriu-zis povestiri, cu un fir epic și cu personaje individualizate, ci se bazează pe expoziție și descriere nudă. La altele individualizarea este, am spune, formală, reducîndu-se la nume și la cîteva detalii fizice, elemente insuficiente pentu a da individualitate unui personaj. *Dinu Daina*, spre exemplu, ni se pare un asemenea „caracter", fiind o personificare destul de generalizată a sentimentului urii, după cum *Vecinul nostru Hudri* este o întruchipare cu semnificație estetică asemănătoare a snobismului, aplicat mediului rural, iar tușa Evuța, din povestirea *Gura satului*, un adevărat simbol al locvacității incontinente, specializate în bîrfă. În realizarea unor asemenea caractere scriitorul e preocupat deci, în primul rînd, de generalizare. Ideea generalității unor apariții umane de felul celor amintite este de altfel subliniată uneori chiar de către autor, ca în cazul finalului din *Gura satului*, în care cititorul e avertizat cît se poate de direct: „Și cînd treci pe drum prin vreun sat și vezi vreo femeie mărunțică, ori lungă și uscată (de remarcat precizarea, privind lipsa de importanță a unor astfel de detalii fizice, în conturarea unui asemenea „caracter" — n.n.), care te privește cercetător, cu coada ochiului, să știi că-i vreo tușă Evuță, și că mîine tot satul va ști cum ești, cum ți-e calul ori căruța. Oamenii rabdă în mijlocul lor de multe ori păcate mai mari, iar o gura-satului se pare că nici nu poate lipsi dintr-un sat cumsecade". În fine, tot în categoria „caracterelor" poate fi încadrat, în mare măsură — la aceasta îndemnîndu-ne însăși generalitatea titlului bucății — și faimosul Ulpiu Desmireanu, eroul din *Un naționalist*, un fel de chintesență a parvenitismului social, cu pretenții de „mecenate" al românismului.

Dacă în asemenea povestiri predominant ne apare generalul, în altele putem vorbi de o îmbinare cît se poate de organică a acestuia cu particularul. În rîndul acestora ar putea fi amintite unele dintre cele mai realizate povestiri ale

Scanned with OKEN Scanner

lui Agârbiceanu, cum ar fi *Fefeleaga* sau *Luminița*. Portretele eroinelor celor două piese cu adevărat antologice concentrează, de fapt, semnificațiile profunde ale unor *destine* umane. Fefeleaga este departe de a putea fi socotită o simplă ilustrație pentru uzul elevilor, a ceea ce în teoria literară elementară se numește „o îmbinare măestrită a portretului fizic cu cel moral". Ea este un *tip* uman, istoricește determinat, dar totodată și *omul*, cu tot ce are el nepieritor; este femeia săracă, silită de o societate nedreaptă să suporte privațiuni și umilințe, dar este și mama, capabilă de orice sacrificiu, în scopul salvării, fie și iluzorii, măcar a unuia dintre copii; și mai este și Măria Dinului, devenită Fefeleaga, o femeie „înaltă, uscată, cu obrajii stricați de vărsat, arși de soare și de vînturi", care „pășește larg, tropotindu-și cizmele tari, pline de umflături uscate", pe „cărarea dinspre dealul băilor", urmată invariabil de Bator, cu coșercile sale pline cu piatră auriferă — mai este, cu alte cuvinte, și o individualitate distinctă, cu neputință de confundat.

Un procedeu întîlnit frecvent în povestirile lui Agârbiceanu este și acela al *rememorării* unor întregi destine, justificate în planul compoziției prin cîte un episod-pretext. În felul acesta este construită, de pildă, povestirea *Popa Vasile*: episodul elaborării acelei antologice scrisori, prin care popa Vasile Todoran cere „Măriei Sale" „slobozenie", spre a-și părăsi vremelnic parohia și a merge „oblu în America", unde auzise că „fac oamenii bani", semnificativ de altfel sub diferite unghiuri de vedere, nu constituie totuși decît un pretext pentru povestitor de a întregi, prin rememorare, un destin. În alte povestiri pretextul îl constituie fie o confesiune *(Umbra unui om)*, fie clasicul popas între prieteni, la un pahar de vin *(Frăsinica)* ș.a.

O notă oarecum aparte prezintă povestirile sale din ultimele decenii. Ajuns la vîrsta venerabilă a „amintirilor", prozatorul apelează tot mai frecvent la modalitatea *evocării*, poposind îndeosebi în zonele copilăriei sale însorite, în mijlocul naturii; „negurile amintirilor" i se „limpezesc", răsărindu-i tot mai vie, tot mai aproape, imaginea „micului păcurar" de acum șapte decenii *(Ciobănașul)*. Realitatea imediată nu-i mai reține acum decît rareori atenția, lăsînd cîmp liber de manifestare acelui joc fantomatic, al umbrelor proiectate

Scanned with OKEN Scanner

peste veac din scrinul cu amintiri al povestitorului. Ecranul prezentului devine astfel un fel de „vîlvă a băii", semnalîndu-i evocatorului ascunzişul comorilor; retina contemplatorului zămisleşte un univers de miraje, scăldat în miresme din adîncuri; pînă cînd, treptat, umbrele capătă contururi tot mai precise şi se avîntă în prim plan, alcătuind o nouă realitate, care nu mai este a fantomelor, ci a unor existenţe palpabile, vii. Tonalitatea lirică, prezentă mai mult în subtextul povestirilor sale mai vechi, ne apare predominantă în evocările ultimei sale perioade de creaţie, scăldînd în azur pagini întregi de suavă comuniune cu universul infantil. Dar despre arta acestui din urmă capitol al operei lui Agârbiceanu, înrudit, şi totuşi distinct, în ansamblul bogatei sale moşteniri, s-ar putea creiona alte zeci de pagini, ceea ce nu ne-am propus a face, în limitele acestor simple notaţii omagiale[1].

[1] Articolul a fost scris cu prilejul celei de-a 80-a aniversări a scriitorului.

Scanned with OKEN Scanner

ION MARIN SADOVEANU

Considerat aproape unanim ca o personalitate de elită a vieţii noastre culturale şi literare, Ion Marin Sadoveanu nu s-a bucurat totuşi, în publicistica pe care a onorat-o aproape cinci decenii, de atenţia ce fără îndoială i s-ar fi cuvenit. Puţinele pagini consacrate pînă în prezent creaţiei sale ni se par cu totul neîndestulătoare, comentatorii — cu excepţia, în mai mare măsură, a lui Perpessicius — dîndu-şi prea puţin sau chiar de loc silinţa să-şi depăşească oficiul de cronicari. O asemenea situaţie, dacă e adevărat că-l avantajează, sub un anume aspect, pe cel ce-şi asumă sarcina — mai mult decît plăcută, altfel — de a schiţa cel dintîi „profilul" scriitorului, nu-i mai puţin adevărat şi că-i poate opune unele dificultăţi, nu numai în sensul limitării posibilităţilor de investigare, ci chiar şi în ce priveşte alegerea tonului ca şi, în general, a mijloacelor de lucru[1].

* * *

„Dă-ţi silinţa faţă de cărţi şi de studiu, din cea mai fragedă copilărie; petrece-ţi frageda tinereţe tot în studiu şi în melancolia visurilor pe jumătate înăbuşite; exersează-te în singurătate să-ţi exprimi naiv şi cu îndrăzneală ceea ce simţi şi ambiţionează, cu preţul durerii, de a-nzestra, dacă se poate, poezia ţării tale cu o vînă intimă, încă neexploatată . . ."

Acestui prim îndemn al binecunoscutului cod sainte-beuvean trebuie să-i fi dat ascultare I. M. Sadoveanu încă din

[1] Scris şi publicat încă în 1958, articolul de faţă nu a putut beneficia de informaţia bogată oferită de ampla „schiţă biografică", semnată de I. Oprişan în *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 2/1967. Unele intervenţii asupra textului iniţial vizează deci cîteva fireşti lacune de informare; altele, relativ puţine, i-au fost impuse autorului de înseşi progresele istoriei literare a ultimului deceniu.

Scanned with OKEN Scanner

cea mai „fragedă" tinereţe. Pentru că, indiferent dacă ne-ar fi mărturisit-o sau nu, pe acest scriitor, prin excelenţă intelectual, nu ni l-am fi putut imagina altfel, chiar referindu-ne la anii obişnuitelor avataruri şi apetenţe juvenile, decît lucrînd „cu voluptate" — cum ni se şi destăinuie undeva[2] — în solitudinea netulburată decît de glasul tainic al cărţilor „cu foi îndesate, ca legumele coapte şi rumene, cu inima bătută", răvărşite peste tot: pe scaune, pe mese, pe jos... Clădite în teancuri uriaşe, „ca într-un zid, cărămizile", aceste tăcute dar fidele consiliere şi, în acelaşi timp, confidente, trebuie să-l fi însoţit, la masa de lucru, luminată de o lampă cu abajurul gălbui, de pergament creţ şi foşnitor, încă din anii celor dintîi înseilări.

Într-adevăr, sobrietatea, măsura în toate şi munca asiduă, productivă par a fi situate de către pasionatul exeget şi interpret al umanismului lui Francisc din Assisi în fruntea scării valorilor etice. „Uitarea de sine în muncă — găsim notat într-una din paginile *Jurnalului* său din 1930 (v. *Revista literară*, 1947, nr. 8), — în munca mare care să mobilizeze toate puterile fiinţei tale e cea mai mare şi singura voluptate sănătoasă"; şi, am putea adăuga, pentru un intelectual prin *vocaţie*, singura cu adevărat *odihnitoare* şi, în acelaşi timp, *profitabilă:* „În plin lucru mă simt uşor, cu toate gesturile descătuşate" — ni se destăinuie el, în aceleaşi pagini de jurnal, — stăpînit de „bucuria unei mari lucidităţi", accentuate parcă de „un fel de nerăbdare şi de fugă a minţii care culege şi leagă neîncetat în drumul ei".

Am insistat asupra acestor trăsături de profil ale *omului*, întrucît reliefarea lor prealabilă nu poate decît să înlesnească înţelegenea creaţiei *scriitorului;* mai ales că, în cazul lui Ion Marin Sadoveanu, mai pregnant chiar decît la mulţi alţi scriitori de formaţie similară, amprenta intelectualului transpare din fiecare pagină, — fără a împieta însă, firește, asupra a ceea ce face, în mod obişnuit, „farmecul" unei scrieri literare.

O anume faţetă a acestei particularităţi proprii talentului atît de singular al lui Ion Marin Sadoveanu poate fi descifrată din chiar primele sale încercări de domeniul beletristicii (în-

[2] Semnificative pentru mărturisirile preţioase sub acest unghi de vedere sînt însemnările *Din „Cartea lui Ion Sîntu"*, publicate în *Romînia literară*, 1932—1934 (în special cele din nn. 1, 24, 45, 89) şi în *Vremea*, 1931, nr. 183.

Scanned with OKEN Scanner

cercări care — cum se întîmplă de altfel în majoritatea cazurilor — aparţin, pe cît se pare, registrului liric). Astfel, chiar dacă facem abstracţie de versificările de tipul acelei „marine", intitulate *Răsărit de soare*[3], care se numără printre primele crochiuri poetice ale tînărului de vreo douăzeci şi ceva de ani *I. N. Marinescu-Sadoveanu* (ca şi eroul său Ion Sîntu, scriitorul s-a născut în Bucureşti, la 15 iunie 1893), nu putem trece cu vederea faptul că cele dintîi creaţii prin care s-a *afirmat* I. M. Sadoveanu *ca poet* au fost două sonete *cronicăreşti*, publicate prin 1921 în *Universul literar* (şi reţinute, cu mult înaintea apariţiei *Cîntecelor de rob*, şi în *Antologia* lui Pillat şi Perpessicius): *Vînătoare* şi *Ctitorii*. Fără a prefigura, propriu zis, substanţa viitoarelor sale creaţii (înglobate în volumul apărut cu aproape zece ani mai tîrziu, *Cîntece de rob*, ele par a alcătui un capitol oarecum aparte), aceste frumoase sonete cu iz cărturăresc nu sînt lipsite însă şi de o anume amprentă a originalităţii scriitorului de mai tîrziu, descifrabilă îndeosebi în structura limbajului lor metaforic, de o savoare şi o prospeţime neistovită.

Timbrul intelectual, ca şi coloratura deliberat *mistică* a creaţiei sale poetice ulterioare scot şi mai bine în evidenţă participarea intimă a *cărturarului*, iniţiat nu numai în tainele umanismului franciscan (ecouri din *Cîntecul Soarelui*, de pildă, — a cărui versiune românească, poate cea mai frumoasă, o datorăm tot lui I. M. Sadoveanu[4] — găsim chiar în poezia *Imn*, situată, programatic, în fruntea volumului), ci şi în virtuţile novatoare ale versetului claudelian, pe care-l şi adoptă, ca modalitate formală, în unele poezii ca *Puntea* sau *Odă unui pămînt deznădăjduit*. Acestui suflu claudelian, de altfel, îi rămîne tributară, în mare măsură, şi nu numai sub raport strict formal, întreaga lirică a lui I. M. Sadoveanu.

Condiţia de *rob* nu vizează însă, în esenţă, la autorul acestor cîntece cu accente de psalm murmurat la tronul dumnezeirii — cum nota Perpessicius, în *Menţiunile* sale critice — atît relaţia om-divinitate, aşa cum a fost ea consacrată de tradiţia biblică şi de literatura patristică, cît acea „complexitate de sentimente şi reacţii pe care o trezeşte gîndul morţii", „spaima,

[3] *Flacăra*, an. V (1916), nr. 25. Poetul debutase de altfel încă de pe băncile şcolii, publicînd în *Revista celor şase*, din 1912.

[4] v. *Cugetul românesc*, an. II (1923), pag. 348.

urîtul, obsesia, acceptarea ei, bucuria și speranța îndreptată către luminile de dincolo", la care se referise pe drept cuvînt încă Tudor Vianu[5]. În perspectiva acestei obsesii chinuitoare a nimicniciei, căutările dramatice ale poetului alunecă firesc în transcendent, pentru a reveni însă numaidecît la realitatea unică a „lutului cald", supus legilor gravitației terestre. Dumnezeul poemelor sale, cum remarca același devine astfel „o reprezentare corelativă cu moartea", „un curcubeu răsărit peste corupțiile profunde ale materiei". Nu întîmplător chiar poemul căruia coperta îi împrumută titlul este, în fond, un imn închinat *pămîntului*, ca simbol al unității în diversitate și loc geometric al tuturor confluențelor:

„Cu tine adorm, de tine mă leg, cu tine m-alint, Pămînt!
Nu vreau să fug, nu vreau să scap, nu vreau să trec de roata din zare,
Dă-mi orișice să mă-încleștez,
În tine crez!
Mă soarbe Cerul, nu vreau s-ascult a lui chiemare,
Dă-mi orișice: dă-mi un dușman, dă-mi un pustiu, dă-mi un mormînt!
Eu sunt lut cald, cald ești și tu, bătut de soare;
Eu am ochi vii, tu ai un ochi în orice floare.
Eu am dor lung și întristări,
Tu, ai pierdutele cărări...
Și berzele de tine țin
Deși vîslesc din gol senin —
Și-n tine, seara cînd mă-închin
Am subt genunchi, din Dumnezeu, din trupul meu și închinare,
O perină pe care-adorm, cu țărnă și fîșii de soare!"

Unitatea pe care o conferă volumului, privit ca întreg, unghiul de convergență descris de ideea obsesivă a morții — singurul poem care distonează, sub acest aspect, fiind acel splendid „imn de bucurie neamestecată" (Vianu), intitulat semnificativ *Tril* — nu exclude însă și o oarecare varietate, atît de ordinul temelor, cît și de acela al expresiei. Astfel, poetul *litaniilor* și al *cîntecelor de rob* cultivă, cu virtuoziotate dacă nu egală, în orice caz apropiată, și pastelul (uitatului *Răsărit de soare*, volumul i-a adăugat un întreg ciclu de instantanee peisagistice, cu reminiscențe uneori din Coșbuc, alteori din Iosif sau Topîrceanu); și poezia de evocare istorică (cele două sonete amintite, sugerînd uneori, prin atmosfera cronicărească,

[5] Cf. art. său din *Gîndirea*, an. X, nr. 4, aprilie 1930, p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

asocierea cu *Pajerele* lui Mateiu I. Caragiale, iar alteori, prin umorul latent, abia întrezărit, raportarea la *Hronicele* lui Al. O. Teodoreanu, — după cum cele patru fantezii din „Ciclul morții" par a prefigura, mai ales *Moartea și măscăriciul*, cunoscutele *Cîntece de ospiciu* ale aceluiași); și poemul de problematică filozofică (spicuim: *Triptic*, *Încheiere*, precum și mai puțin cunoscutele *Terține*, publicate mult mai tîrziu, în *Revista Fundațiilor*, — nr. 1/1937); și chiar evocarea autobiografică, de genul dramaticei „Ode" închinate tristului peisaj al Dobrogei de odinioară, „pămîntului deznădăjduit" al copilăriei poetului, — poezie care valorifică, cît se poate de nimerit, versetul amplu, ritmul larg claudelian, cu totul opus, ca formulă poetică, metrului folcloric, prezent și el, cum remarca Perpessicius, în poeziile inspirate din lirica tradițională a exorcismelor (printre care și amintitul *Imn*).

Sub zodia feericului, cîteodată, dar mai ales a nebuloaselor parabole mistice, proprii poemului dramatic claudelian, trebuie situat în parte și teatrul lui Ion Marin Sadoveanu (la îndemnul și sub îndrumarea căruia a și fost de altfel tradusă și pusă în scenă, la noi, cea mai reprezentativă, poate, dintre dramele lui Claudel, *Îngerul a vestit pe Maria*).

Desăvîrșit teatrolog și cronicar dramatic (multă vreme, am spune chiar pînă la apariția romanului *Sfîrșit de veac în București*, lucrarea care-l reprezenta îndeosebi a fost culegerea de studii și cronici *Dramă și teatru*); traducător al unor capodopere ale dramaturgiei universale (între care *Richard al III-lea*, de Shakespeare și *Ulciorul sfărîmat* al lui Kleist) și inițiator al unei temerare încercări de cercetare a *Istoriei universale a dramei și teatrului* (prin 1942 a apărut o primă fascicolă, *Drama și teatrul religios în Evul Mediu*), în care scop a și tradus un număr remarcabil de lucrări și fragmente dramatice mai puțin cunoscute, publicate prin reviste și adunate apoi (1933) în culegerea *De la Mimus la Baroc;* în fine, entuziast animator și cercetător pasionat al interesului pentru teatru în țara noastră (pot fi menționate, în această ordine de idei, prelegerile sale publice despre unele probleme ale teatrului — de pildă: *Teatrul ca factor cultural*, conferință publicată și în volumul colectiv *Politica culturii*, 1931 — sau schițele de istorie a teatrului românesc, printre care: *Teatrul Național din București*, în *Boabe de grîu*, 1930), — Ion Marin Sadoveanu

Scanned with OKEN Scanner

este și autor al cîtorva piese originale, care s-au bucurat, la data cînd au apărut sau au fost reprezentate, de oarecare succes.

După cum observa Perpessicius, întregul teatru al *poetului* I. M. Sadoveanu, dar în special lucrarea sa de debut, „poemul dramatic într-un act și un prolog", intitulat livresc *Metamorfoze* și datat Paris, 1919, se situează la intersecția dintre legendă și parabolă.

Abordînd modalitatea alegorică, scriitorul realizează, în *Metamorfoze*, o agreabilă feerie, concepută ca un „spectacol intersideral", axat pe tema eternă a iubirii, cu sublimul, dar și cu servitutile ei. Motivul i-a fost furnizat, neîndoios, de cunoscutul basm relatat de Apuleius, în *Metamorfozele* sale. Plasat într-un cadru edenic, nedeterminat spațial, conflictul are inițial drept protagoniști pe aceiași Psyche și Eros, cărora I. M. Sadoveanu le adaugă însă, pe parcurs, pe un al treilea, în persoana lui Fir de Funigel, menit să desăvîrșească tradiționalul „triunghi" al dramelor moderne, pe aceeași temă. Adevărat Cătălin de feerie, acesta — care personifică totodată Toamna, fiind prezentat, în consecință, în conflict cu „Treimea Primăverii", alcătuită din Alchimist, Armurier și Croitor — dobîndește în cele din urmă cîștig de cauză, ceea ce face ca idila să sfîrșească pe coordonate terestre. Străbătută de o delicată poezie, care nu exclude însă și unele accente satirice, la adresa nestatorniciei femeii, saturate de plictisul edenic, feeria evoluează în planul unor generalizări fără adîncime propriu-zis filozofică, atestînd în schimb remarcabila fantezie lirică și virtuțile descriptive ale autorului.

Cu *Anno Domini . . .*, piesă într-un act, a cărei acțiune se petrece „în zilele noastre", pășim din domeniul feericului în acela al parabolei biblice, transpuse în mediul modern, care-i împrumută și problematica, și eroii. Semnificația acestui fragment dramatic ni se pare destul de nebuloasă, presupunînd, în orice caz, raportarea și la o anume simbolistică neo-biblică, chiar dacă unele scene par a ne sugera că e vorba de o simplă dramă psihologică, oarecum determinată și social, dezechilibrul moral și fiziologic, cu proiecții în patologie, al cîtorva dintre eroi fiind explicat, la un moment dat, prin cuvintele unuia din ei, teologul Claudiu, drept o consecință firească a războiului, care „a ridicat carnea de pe oasele oamenilor, și indiferența de pe Dumnezeu", făcînd ca viața să se desfășoare „printre schelete

Scanned with OKEN Scanner

și minuni". Perpessicius încearcă chiar să descifreze, în penumbra alegoriei, ecouri ale unor mituri și parabole creștine, pe care le și menționează, în comentariul interesant pe care-l consacră celor două piese, cu prilejul apariției lor în volum, — prin 1927, — în „Cartea Vremii"; spre deosebire de Lovinescu, în a cărui opinie — în cazul de față, flagrant simplificatoare — piesa s-ar reduce la o banală poveste a fiului „întors în timpul agoniei tatălui său; dar chinuit de groaza morții vizibile . . ."

Mai bogată în elemente de dramă și, evident, mai consistentă, piesa în trei acte *Molima*, reprezentată pe scena teatrului „Ventura" în stagiunea 1930—31, pare a fi dacă nu ultima, în orice caz cea mai izbutită creație a lui Ion Marin Sadoveanu în domeniul dramaturgiei[6]. Acțiunea acestei piese, dedicată de autor „zilelor cu pasul greu", este plasată în mediul dobrogean, atît de familiar scriitorului, la un conac de pe țărmul mării unde, într-o atmosferă de „neguri ibseniene", cum remarcă Lovinescu, se petrece drama cu vădite implicații freudiene a doi tineri soți, predestinați pare-se să-și consume existența în iremediabile sfîșieri lăuntrice. Victime ale unei magice și contagioase atracții a străvechiului sol dobrogean, asupra căruia pare a plana blestemul milenarelor morminte romane, terorizați de conștiința unei ereditări morbide, ca și de insistențele pasiunii unilaterale, nefirești, de gelozia absurdă a unei mame înveninate de eșecurile morale ale propriei sale căsnicii, urmăriți parcă în orice acțiune de o fatalitate necruțătoare, eroilor nu le rămîne decît să renunțe la orice speranță de a evada din zona sumbrei „molime", consolîndu-se cu ideea că privează în felul acesta cel puțin pe alții de primejdia contagiunii.

Rod al deplinei sale maturități artistice, al precizării liniilor de forță ale talentului său și al unor limpeziri în sfera conștiinței sale estetice, *proza* lui Ion Marin Sadoveanu constituie, fără îndoială, și partea cea mai viabilă și mai reprezentativă a creației sale, capitolul menit să decidă și să fixeze contururile profilului său de scriitor. Semnificînd și capitolul cel mai frecventat de critici, ne vom mărgini să schițăm doar

[6] În afara acestor trei piese, I. M. Sadoveanu a mai publicat comedia *Pelican Bar*, rămasă în paginile revistei *Vremea* (an. III, nr. 155, din 25 dec. 1930). În același sector al activității sale mai trebuie inclusă, în fine, și piesa în 9 tablouri *Viciu și virtute*, o dramatizare după romanul lui Balzac *Verișoara Bette* (1957).

Scanned with OKEN Scanner

cîteva coordonate, esențiale întregirii efigiei pe care ne-am propus să o modelăm.

Arătam undeva că debutul scriitorului, luat chiar în accepția mai cuprinzătoare a termenului, este marcat de unele încercări de domeniul poeziei. Observația s-a verificat și cu prilejul cercetării activității de dramaturg a lui I. M. Sadoveanu, feeria *Metamorfozelor*, realizată de asemenea în anii întîielor căutări de drum, integrîndu-se în ultimă analiză aceluiași sector beletristic. Nu ne mai rămîne deci decît să extindem valabilitatea acestei remarci și în ce privește proza. Și într-adevăr, cea dintîi realizare mai cunoscută a scriitorului, în acest domeniu, pare a nu ne desminți; este vorba de bucata intitulată *Privighetoarea*, semnată de tînărul — pe atunci încă student — I. N. Marinescu-Sadoveanu, în numărul 7, din februarie 1916, al revistei *Drum drept*, — exercițiu timid în care poezia și legenda fuzionau într-un fel de *poem în proză*, prea puțin revelator pentru vocația epică, mărturisită abia cu mult în urma depășirii obișnuitului „mezzo del camin . . .“

Putem considera deci, — menționînd, eventual, ca pe o treaptă intermediară, evocarea caldă și informată *Constanța. Pe urme de pietre și amintiri de oameni*, apărută în 1931, în *Boabe de grîu* — că talentul de prozator al lui Ion Marin Sadoveanu nu se realizează plenar decît în acea monumentală trilogie epică a unui intreg secol din istoria societății românești, din care nu ne-au fost oferite, din păcate, decît primele două părți: masiva monografie a unui sbuciumat *Sfîrșit de veac în București*, — cercetare atentă a declinului unei clase și a ridicării alteia — și nu mai puțin impresionanta frescă a generației lui *Ion Sîntu*, creație care a determinat pe drept cuvînt pe comentatori să vorbească de un prim mare „bildungsroman“ românesc al acestui din urmă secol.

Rezultat al unei serioase documentări istorice și, mai ales, al cristalizării unei îndelungi și minuțioase observații, romanul generației lui Iancu Urmatecu, — al cărui prim capitol, cuprinzînd episodul cu Bălășica, desprins parcă din lumea „Crailor“ lui Mateiu I. Caragiale, putuse fi citit încă la începutul lui 1933, în paginile *României literare*[7] — a apărut,

[7] La interval de mai bine de două decenii, scriind prefața la ediția din 1955 a romanului, autorul însuși nu-și mai amintește bine de data elaborării acestui prim capitol, menționînd anul 1935.

ca adevărată încununare a unei activităţi culturale şi literare de un sfert de veac, în februarie 1944, marcînd, cum opina un cronicar, „un început de carieră echivalînd cu un apogeu".

I-a fost dat astfel scriitorului să păşească în primul plan al literelor româneşti, verificîndu-se ca un autentic prozator, înzestrat cu darul profundei observaţii realiste şi, în acelaşi timp, ca un desăvîrşit stilist. Elogiat aproape unanim de critică, romanul său a fost înscris, cu prea puţine rezerve, în rîndul celor mai solide şi mai originale realizări ale genului din literatura noastră.

Pasionat al istoriei (romanul *Taurul mării* va încerca o reconstituire a vieţii eline de pe teritoriul Dobrogei veacului al V-lea înaintea erei noastre, — ca să nu mai vorbim de *Akho şi Tao* sau *Puterea gîndului nou*, povestire care ne transpune, pe scara istoriei, în vremea „gheţarilor înalţi"!), — Ion Marin Sadoveanu a intuit cît se poate de bine realităţile social-istorice din anii „sfîrşitului de veac", cu ireversibila agonie a feudalismului şi parvenitismul economic şi politic al burgheziei, în plină fază a afirmării sale. Sinteză artistică a acestui complex proces dialectic, *Sfîrşit de veac în Bucureşti* poate fi considerat şi ca roman social şi de atmosferă, dar şi sub unghiul de vedere al romanului psihologic. Iancu Urmatecu, descendent — din galeria ciocoilor cu frac şi mănuşi albe — al lui Dinu Păturică, discipol, pe latura parvenitismului, al lui Tănase Scatiu, în fine, frate bun într-ale arivismului cu „studentul întîrziat" Mihnea Băiatu (eroul *Zilelor şi nopţilor*... lui Gib. Mihăescu) este, fără îndoială, o creaţie de tip balzacian. Lecţia lui Stendhal şi Balzac, pe care şi-i recunoaşte drept maeştri (nu sugerează, de altfel, Urmatecu şi o fuziune între Julien Sorel şi Père Goriot?) a fertilizat, pe cîte se pare, talentul plurivalent al lui I. M. Sadoveanu care, adunînd, într-o bună zi, şi „o importantă forţă de mînie" din contemporaneitate — cum ni s-a destăinuit la Congres — ne-a oferit o carte de rară valoare artistică şi covîrşitoare forţă educativă; o carte care „n-a fost scrisă ca să treacă timpul şi nici din vreo întrecere sau rîvnă literară" — cum însuşi ne-o prezintă, — ci fiindu-i „impusă de realitate" şi, tocmai de aceea, preţuind pentru autor „cît o eliberare".

După cum mai mult chiar decît o eliberare trebuie să fi preţuit pentru autor şi cea de a doua parte a trilogiei, romanul cu manifeste elemente autobiografice *Ion Sîntu*, „ro-

man de formație, de cristalizare a unei personalități care trece prin toate zigzagurile contrazicerilor, părăsind o lume și intrînd în alta", cum și-l definește însuși autorul, în interviul acordat *Gazetei literare*, în preajma apariției.

Deși continuă primul roman, *Ion Sîntu* se detașează așa dar de acesta, prin intenția epică deosebită, ca și prin structura impusă de aceasta, fapt care ne permite să adăugăm noi trăsături „profilului" pe care încercăm să-l conturăm. Realizat ca o *biografie* cercetată *din interior* în afară, acest „bildungsroman", ale cărui analogii cu *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, în deosebi, au fost relevate de către toți comentatorii, ne poate da, în mare parte, măsura acuității acelei *auto-observări*, atît de necesare prozatorului analist; după cum ne poate demonstra și capacitatea autorului de a sesiza relațiile existente, mai precis: raporturile de determinare dintre biografia socială și cea individuală, dintre ceea ce Goethe numea „împrejurările vremii", și subiect.

Prin cel dintîi aspect, romanul nu face decît să ne confirme impresia pe care ne-o prilejuiseră încă mai vechile însemnări *Din „Cartea lui Ion Sîntu"*, cuprinzînd adesea și notații de subtilă auto-analiză (unele din ele fiind chiar reluate și aprofundate în paginile romanului); prin cel de al doilea, bildungsroman-ul lui I. M. Sadoveanu ni se pare însă și mai revelator. Se poate spune chiar că necesitatea unei urmăriri cît mai atente și mai multilaterale a formării lui Ion Sîntu (care nu e numai un *Emile*, ci, cum am mai spus, și un *Wilhelm Meister*) l-a obligat pe scriitor să-și extindă și investigațiile pe plan social-istoric (uneori chiar în dauna unității analizei), realizînd în felul acesta nu numai o biografie analitică a personajului, ci și o adevărată monografie epică a societății românești de la începutul secolului nostru și pînă la cel dintîi război mondial (în timpul căruia Sîntu pare a suferi un șoc oarecum decisiv pentru evoluția sa ulterioară, căreia urma să-i fie consacrat, în exclusivitate, cel de al treilea volum al trilogiei). Deosebim, cu alte cuvinte, în *Ion Sîntu*, o alăturare de secvențe, uneori poate discontinui, dar întotdeauna revelatorii pentru formarea viitorului intelectual, proiectate pe un fundal de *frescă*, — veritabil studiu istoric și sociologic, cu trecerea în revistă a principalelor împrejurări (în sens goethean) și evenimente (răscoalele din 1907, ecourile mișcărilor revoluționare din Rusia, cu episodul sosirii în țară

Scanned with OKEN Scanner

a răsculaţilor de pe vasul „Potemkin", luptele politice, războiul, cu cele dintîi urmări ale sale etc.) şi a reflectării lor în conştiinţa eroului.

Nu considerăm necesar să intreprindem, în spaţiul limitat al sintezei pe care o încercăm, o analiză amănunţită a problematicii şi particularităţilor celor două romane. O calitate a acestora însă — trăsătură de „profil", în acelaşi timp — se impune, cu siguranţă, a fi încă relevată, ţinînd de însuşi specificul creaţiei lui Ion Marin Sadoveanu : ca şi Goethe sau, mai ales, Thomas Mann — cei mai apropiaţi poate dintre afinii săi literari — scriitorul pare să adere la formula unui fel de roman-eseu, specie deloc hibridă, în cazul său, care-i permite, — în măsură mai mică poate în *Sfîrşit de veac în Bucureşti* şi în raport precumpănitor în *Ion Sîntu* — să-şi aplice strălucit şi talentul de observator realist şi desăvîrşit stilist, şi inteligenţa îndelung exercitată în studiu şi infinitesimale disocieri, şi prodigioasa cultură filozofică şi artistică (=*inteligenţa altora*, cum ar fi spus M. Ralea). Sub unghiul acestei particularităţi, observaţia mai veche a unui critic, care descifra din romanul lui I. M. Sadoveanu „un narator neconvins şi un poet refulat" ne apare discutabilă, specificul artei scriitorului neputînd fi definit, în nici un caz, prin ceea ce criticul numea „o teamă nemărturisită de episod şi de situaţie", şi nici prin poezia analogată evocărilor „de ghid". Autorul *Sfîrşitului de veac* nu evită, pur şi simplu, episodul, cum i-ar putea apărea unui cititor grăbit, exercitat în lectura romanelor de *acţiune*, ci are un fel al său, personal, de a-l relata estompîndu-l, eventual, prin adoptarea naraţiunii indirecte şi a perifrazei minuţios analitice, dar şi lărgindu-i semnificaţia, prin alternarea scenei şi a portretului, cu divagaţia asociativă şi, uneori, consideraţia filozofică şi chiar apoftegma. De unde şi acea impresie de „lung şi laborios travaliu", pe care o mărturisea Perpessisius, remarcînd „minuţiozitatea de ceasornicar" a creatorului atît de singularei figuri a lui Iancu Urmatecu.

*
* *

„Oboseala să nu te cuprindă niciodată; nu te socoti niciodată ajuns; la vîrsta la care alţii se odihnesc, sporeşte-ţi curajul şi ardoarea; reîncepe ca un debutant, grăbeşte-te spre a doua şi a treia carieră, reînnoieşte-te" . . .

După cum ne-o dovedește cu prisosință, Ion Marin Sadoveanu nu a nesocotit nici acest ultim îndemn al aceluiași cod sainte-beuvean.

Reprezentant distins al *culturii de idei,* într-o perioadă în care domina *cultura de cuvinte* (disocierea îi aparține scriitorului); fondator, prin 1921, împreună cu alți cîțiva scriitori, al grupării culturale „Poesis" — a cărei activitate conferențială a consemnat succese remarcabile — și inițiator, cu un deceniu mai tîrziu, al eruditelor și interesantelor „conferințe experimentale" (o cercetare de sinteză privind *Romantismul francez,* apărută în volumul colectiv al *Universității libere,* ni se pare extrem de bogată în sugestii); în fine istoric al teatrului, dramaturg și cronicar dramatic, poet și traducător de poezie, eseist și romancier de nebănuită vigoare realistă, — Ion Marin Sadoveanu a fost mereu prezent în viața culturală și literară a țării, impunîndu-se prin masivitatea individualității sale creatoare în rîndul celor mai reprezentative figuri ale contemperaneității.

Propunîndu-și, la un moment dat — în prețioasa „Introducere" la *Zauberberg* — să-și precizeze genealogia literară și să-și autodefinească arta, Thomas Mann conchidea că aparține acelei familii de scriitori, al căror profil nu poate fi realizat decît din întregul operei, cercetate în procesul ei de continuă evoluție și diversificare (spre deosebire de Cervantes sau Dante, de pildă, ușor de descifrat din cîte o singură operă). Aceeași constatare pare a se impune și în ce-l privește pe I. M. Sadoveanu, a cărui creație ascunde surprize la tot pasul (fapt care ne-a și determinat să o cercetăm oarecum monografic, în cuprinsul „profilului" de față).

Scanned with OKEN Scanner

PERPESSICIUS, POETUL

Într-o perioadă cînd simbolismul — abandonat în mare parte în apus — înregistra încă adepţi dintre cei mai prestigioşi în zona răsăriteană a hărţii literare europene, unui tînăr cultivat şi receptiv la valorile de sensibilitate ale epocii, cum era viitorul poet şi interpret de poezie ce avea să semneze, începînd de prin 1915, în *Cronica* lui Arghezi şi Gala Galaction, cu pseudonimul Perpessicius, nu-i putea fi îngăduit să nu-şi înmoaie de prima dată condeiul în cerneala policromă a simboliştilor. Un stimulent în această direcţie îl puteau constitui, fără îndoială, şi îndemnurile dascălului său de literatură, filologul, poetul şi publicistul Ovid Densusianu, ca şi întreg acel „spirit al veacului", ce pleda pentru o neîntîrziată sincronizare cu fenomenele de cultură şi ideologie artistică ce revoluţionaseră, în ultimele decenii ale secolului trecut, mişcarea literelor şi artelor din occident. Acea profuziune de mici publicaţii cu orientare pro-simbolistă, ce caracteriza primii ani ai celui de-al doilea deceniu al noului veac putea însemna apoi un alt stimul pentru literatul ce străbătea acum vîrsta prin excelenţă a poeziei. Apoi înseşi unele particularităţi temperamentale, proprii tinereţii, ca atare, favorizau orientarea în această direcţie a preocupărilor de artă ale debutantului de odinioară.

Aşa se explică, pe de o parte, îndrumarea iniţială a tînărului poet către o revistă simbolistă (*Versuri şi proză*), iar pe de alta, frecvenţa şi semnificaţia simbolurilor din poezia *Miriapodul*, cu care debuta aici (1913), deocamdată cu pseudonimul D. Pandara (căruia avea să-i urmeze, într-o altă asemenea împrejurare, acela de Victor Pribeagu), studentul

D. Panaitescu[1]. După cum credem că se explică şi unele preferinţe literare ale *traducătorului* de poezie din aceiaşi ani, a cărui atenţie va fi reţinută nu numai de creaţia marelui deschizător de orizonturi, în lirica modernă, care a fost Baudelaire, ci şi de numele unor poeţi de factură sau cel puţin de descendenţă simbolistă, ca J. Laforgue, Ch. Van Lerberghe, E. Verhaeren, H. de Régnier, R. de Gourmont, Fr. Jammes sau Paul Fort. (Într-una din confesiunile mai noi ale lui Perpessicius[2], această supoziţie îşi află de altfel confirmarea, în cuprinsul unei paranteze, în care fostul elev al lui Densusianu mărturiseşte că, alături de colegii săi de generaţie, „adulmecase" şi el, odinioară, „ceva din dulceaţa poeziei simboliste" a unor Henri de Régnier, Francis Jammes şi Jules Laforgue).

Comună, în mai mare sau mai mică măsură, familiei de spirite ce l-a atras astfel de timpuriu pe poet în sînul ei ni se pare o anume disponibilitate sentimentală, fructificată direct, cu sugestia acută a prospeţimii senzaţiilor şi impresiilor transcrise, în cazul unui Jammes, supusă unui continuu joc de piruete, ce convertesc elanurile în zeflemea amară şi calambur, de către un Laforgue. Îmbinare de sentimentalism romantic şi rafinament de sorginte clasicizantă (nu întîmplător poetul se referă cu vădită plăcere şi la odele lui Horaţiu, la bucolicele lui Virgiliu etc., traducînd totodată din Catul şi Marţial), lirica lui Perpessicius a aflat însă în această ambianţă livrescă, mai presus de orice model, cel mai propice mediu de afirmare *personală* a unei sensibilităţi, prea puţin mimetice, în fond. Camil Petrescu avea perfectă dreptate, subliniind că Perpessicius, departe de orice snobism al erudiţiei de altoi înnobilator, „a făcut substanţă sufletească din tot ce a citit"[3]. Asimilarea în acest mod organic a lecturilor sale

[1] Cf. Vasile Netea, *Convorbiri cu Perpessicius*, în „Gazeta literară", nr. 42 (729), din 20 oct. 1966, p. 2. Pentru al doilea pseudonim, ca şi pentru judicioasa interpretare a poeziei lui Perpessicius, v. şi lucrarea de sinteză a lui Gino Lupi, *Novecento letterario romeno*, Milano, 1965/1966, p. 542 ş. u.

[2] V. Netea, *art. cit.*

[3] V. comentariul său la *Scut şi targă*, în culegerea *Opinii şi atitudini*, EPL, 1962, p. 190.

Scanned with OKEN Scanner

multiple s-a realizat pe criteriul unor afinităţi structurale, al unor predispoziţii spirituale şi afective, — aşa dar fără a impieta asupra fondului său sufletesc real şi, ca atare, fără a diminua, în ultimă analiză, originalitatea liricii sale, de sentimentul lucid şi cultivat şi — poate tocmai de aceea — discret în afirmarea propriei personalităţi. Această permanenţă a notelor de autenticitate şi chiar de inedit, într-un context ce stimulează totuşi, oarecum paradoxul, şi investigarea filiaţiilor, alături de amintitul refuz al autorului de a-şi afirma explicit un anume crez estetic (fapt într-adevăr curios: nici una din creaţiile sale nu are un caracter vădit programatic!) ne explică, după părerea noastră, şi diversitatea încercărilor criticii de a subordona poezia lui Perpessicius uneia sau alteia din directivele mai mult sau mai puţin conturate ale liricii vremii. Astfel, E. Lovinescu îi rezervă un loc în cuprinsul capitolului despre *Poezia de fantezie* (în care e învecinat cu D. Anghel, A. Mirea, G. Topârceanu, Horia Furtună, Alfred Moşoiu, D. Iacobescu, G. Magheru şi Sanda Movilă), G. Călinescu, mergînd în esenţă pe urmele lui Pompiliu Constantinescu, care descifra în cel de-al doilea volum de versuri al poetului „un intimism delicat, de experienţe în surdină, aplicat uneori la cotidian, alteori asociat cu o reminiscenţă mitologică, adesea tulburat de o lectură surprinzătoare, o graţie de păienjenişuri fragile şi multiplicate şi o ironie corectată de sentimentalism“[4], îl încadrează între *intimişti* (discutîndu-i în acelaşi capitol pe G. Rotică, Ignotus, Em. Bucuţa, Emil Dorian, Al. Claudian şi George Dumitrescu), pentru ca un comentator recent al poetului, I. Negoiţescu, să încerce a-i afla filiaţia în registrele „*şcolii romane*“ (cu referiri directe la Charles Maurras), din perspectivă căreia sînt amintiţi, în continuare, în categoria afinilor lui Perpessicius, „preromanticul“ structural Macedonski, neoclasicul „inextricabil stratificat“ Duiliu Zamfirescu etc., etc.[5]

Fără vreo intenţie de butadă, ne-am permite să observăm că fiecare dintre opiniile de mai sus îşi poate afla justificarea, printr-o raportare la unul sau altul din aspectele liricii lui

[4] V. culegerea de *Scrieri alese*, ESPLA, 1957, p. 155.
[5] I. Negoiţescu, *Poetul*, în „Luceafărul“, nr. 43 (234), din 22 oct. 1966, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

Perpessicius. Ceea ce credem însă că se impune a fi subliniat, dincolo de orice preocupare de genul celor amintite — lucru pe care l-au şi încercat de altfel, dar nu întotdeauna cu convingerea necesară, şi unii dintre criticii la care ne-am referit — este, repetăm, caracterul esenţialmente personal al sintezelor lirice datorate lui Perpessicius. Filonul de autenticitate al creaţiei sale, consecvenţa unor atitudini lirice fundamentale, relaţia convergentă, sub unghi temperamental şi stilistic, dintre opera poetului şi aceea a criticului, toate acestea susţin, în pofida oricărei tentaţii — reale, altfel — de depistare a surselor şi vecinătăţilor, individualitatea liricii lui Perpessicius, pledînd pentru interpretarea ei ca rezultat în primul rînd al unei *structuri,* cu o configuraţie proprie — indiferent de treapta pe care ar putea fi situată, în controalele obişnuitelor ierarhizări valorice. Elementele unei asemenea structuri îşi pot afla, firește, cîte un *corespondent* în sfera valorilor frecventate cu precădere de poet. Le-am putea descoperi, de pildă — referindu-ne îndeosebi la lirica franceză din jurul lui 1900, către care ne îndrumă, după cum am văzut, înseşi preferinţele poetului şi traducătorului — în acea pendulare, de atitudine şi tonalitate, între sentiment şi luciditate, între relatarea intimă spontană şi reflecţia voit ironică, servită ca antidot şi totodată ca mască a unor complexe psihice statornice, atît de specifică liricii lui Laforgue; în acea propensiune constantă spre frumos, proprie unui Charles Van Lerberghe, ca şi într-o anume dispoziţie elegiacă de tipul, să zicem, al celei ce defineşte creaţia unui Samain; în atît de particulara vocaţie a inefabilului cotidian, caracteristică lui Jammes, ca şi, eventual, în suflul mediteranean ce animă cadenţele neoclasice ale lui Maurras, ori în tendinţa de reprimare sau de dominare lucidă a stărilor emoţionale native, proprie „fanteziştilor“ (între care un Jean Pellerin îşi transcrie chiar, cu similară ironie, în *La Romance du Retour,* impresiile amare prilejuite de întîiul război mondial, întîlnindu-se astfel inevitabil cu autorul volumului *Scut şi targă*); în rafinamentul supravegheat al lui Régnier, ori în simbolismul întîrziat şi în comentariul uşor impresionist şi erudit al lui Remy de Gourmont (de care-l apropie pe Perpessicius şi obişnuinţa „promenadelor“ sale literare, prin parcurile poeziei) etc. Aşa cum

Scanned with OKEN Scanner

menţiona însă acelaşi Camil Petrescu, în ordinea altei serii de observaţii judicioase din articolul citat, „personalitatea lui Perpessicius e o oglindă care diformează totul (termenul e folosit într-un sens de loc pejorativ, în context — n.n.) după optica ei proprie"; ceea ce ni se pare valabil şi în ce priveşte raportul dintre structura originară a poetului şi inevitabilele aluviuni ale vastei sale culturi literare. Cele două volume mai vechi de versuri, *Scut şi targă* (1926) şi *Itinerar sentimental* (1932), întregite cu alte cîteva piese, în *Addenda* întîiului său volum de *Opere*, ne oferă imaginea neaşteptat de proaspătă a unui poet care, indiferent de capitolul în care va fi inclus în viitoarele istorii literare, îşi va păstra netăgăduit individualitatea, ca structură; o individualitate, oricum, de *caz-limită*, într-o perioadă de o asemenea eflorescenţă de şcoli, grupări şi cenacluri de poezie, cum a fost aceea în care se situează începuturile lirice ale lui Perpessicius.

Fiecare din cele două volume amintite poate fi considerat un *itinerar*, ce vizează obiective înscrise în spaţiul, fie şi circumscris, al unor *peisaje interioare*, întrucît fiecare revelă, în fond, substanţa poetică a unor experienţe proprii.

Culegerea de debut, intitulată, cum remarcase Tudor Vianu[6] (mai subtil şi mai exact, în această privinţă, decît Pompiliu Constantinescu[7]), „cu numele uneltelor de defensivă şi suferinţă": *Scut şi targă* e un foarte personal jurnal liric al poetului — martor şi în acelaşi timp victimă a primului război mondial. Localizarea şi datarea fiecărei suite de notaţii ne permite să reconstituim cu uşurinţă nu numai etapele itinerarului geografic, ci şi tribulaţiile sufleteşti ale ostaşului, mînat fără voie şi mai ales fără tradiţionalul entuziasm de paradă pe căile frecventate de „sirepii morţii": plecarea din cheiul Brăilei natale, pe „Styx-ul" danubian, sub „ploaia de petale" şi în „ovaţiile triumfale" ale unei mulţimi animate de patriotismul de circumstanţă al marilor momente istorice (*Pe Styx* şi *Călăuza*, datate „Pe Dunăre, 1916"); contactul

[6] V. recenzia semnată în „Viaţa românească", an. XVIII, nr. 5—6, mai-iunie 1926, p. 315.

[7] Ne referim la cronica din „Viaţa literară", an. I, nr. 14, din 22 mai 1926, în care criticul interpretează cele două elemente ale titlului ca reprezentînd *„avalanşa ofensivă* (ceea ce ni se pare inexact, mai ales în cazul lui Perpessicius — n.n.) şi defecţiunea istovitoare a celor învinşi".

Scanned with OKEN Scanner

nemijlocit cu tărîmul de apocalips al tranşeelor înecate în ceaţă şi beznă, al corturilor linse de ploi, al cîmpurilor secerate de mitraliere şi devastate de obuze, ce-i recheamă în memorie, cu forţa contrastului, imaginea idilică a „vremilor de pace“ (*Septembrie, Duminică, Flora stelelor polare, Din şanţ, executaţi, Ograda, Gravura de pe calendar, Pe Calfa-Dère toamna, Priveghi, Popas la Muratan* — datate Mulciova sau Ivrinez, Silistra, Calfa-Dère sau Muratan, 1916); momentul fatal al părăsirii silite a *scutului*, devenit ineficient, în favoarea *brancardei*, de care se leagă ultimele speranţe ale oricărei victime a sumbrului „viespar de schije, pulbere şi fum“ (*Brancardier* — Muratan, 1916); în fine, peregrinările prin spitalele moldovene, prilej de notaţii în care amărăciunea alternează cu tristeţea şi refugiul nostalgic în trecut, iar umorul şi ironia fac adesea loc sarcasmului (ciclul *Spital*, elegia *Ninge-afară, ninge şi în mine* . . . poemul *Mater Dolorosa*, pastelul *Primăvară*, poeziile *Ajun de evacuare, Paharul cu dulceaţă* — datate Galaţi, 1916, Botoşani şi Vutcani, 1917) şi convalescenţa, cu consemnarea unor momente sufleteşti nu mai puţin tulburi (*Mirajul planului oraşului Brăila* — Iaşi 1917, *Pe albumul din vila Sveiţaria* — Kişinău, 1918, *Crinul roşu* şi *Portret semit* — Vaslui, 1918) — itinerarul încheindu-se cu un fel de recapitulare lirică a întregii odisei, intitulată *Pe Muratan şi Calfa-Dère* . . . şi dedicată, cu subînţelesuri străvezii în sistemul de simboluri al contextului, „celui ce-mi vorbea de «sacrificiu inutil» . . .“ Caracterul de concluzie trăită al strofelor finale ale poemului ne determină să le citãm, cu sublinierea aceleiaşi note de amărăciune, ce converteşte sacrificiul pe *targă* al unei întregi generaţii de purtători ai *scutului*, într-un act de generozitate fără nici o tangenţă cu idealurile majore şi necesităţile imediate ale unei anume umanităţi:

„Noi am sădit în brazda neagră, pe Muratan şi Calfa-Dère,
În loc de maci şi micşunele nenumărate flori de viaţă,
Îmbujorate flori de sînge — răsadul ruptelor artere,
Cînd înflorise agonia pe ochii noştri flori de ceaţă.

Pe Muratan şi Calfa-Dère noi n-am mai fost de-amar de vreme,
Şi, totuşi, nu ştiu ce ne spune că şi-astăzi maci şi micşunele
Au renflorit cu persistenţa nemuritoarelor embleme:
Căci seva florilor de sînge va fi trecut fireşte-n ele“.

Scanned with OKEN Scanner

Asemenea pasaje cu tîlc mai pot fi întîlnite şi în alte piese ale volumului (unele cu elemente de satiră directă, ca *La un bou*, *Zi istorică*, ambele din ciclul de *Poeme din ajun*, 1915—1916, părţi din *Mater Dolorosa* ş. a.); impresia noastră este însă că partea cea mai rezistentă a volumului se află totuşi altundeva — anume în acele poezii sau fragmente de poem în care domină sentimentul şi descripţia lirică, însoţite de nuanţe discrete de umor şi ironie blîndă. (Tudor Vianu intuise cît se poate de exact acest lucru, notînd, cu privire la eroul liric al acestei epopei a războiului, că „particularitatea acestui tînăr era că unea un dar însemnat de a se emoţiona cu facultatea mai rară de a se stăpîni şi uneori de a-şi trata cu umor propriile nefericiri"). Am transcrie în acest sens cîteva strofe cu structură de pastel, în care prezenţa poetului, stăpînit de emoţia unui anume tragism al condiţiei umane, se face nemijlocit simţită. Iată, de pildă, strofele iniţiale din *Pe Calfa-Dère, toamna . . . :*

„Pe Calfa-Dère, toamna şi-a-ntins melancolia
Pe-a dealurilor scunde divanuri mici de aur,
Pe lanuri miruite ici-colo de ţintaur,
Pe oameni ce-i pîndeşte de-aproape agonia.

În vale — ca-ntr-o baltă jur-împrejur închisă,
A cărei undă, încă, n-a tulburat-o nava —
Prin corturile-ntinse — ca nuferi mari de Iava —
Ne ofilim în rîvna de zare larg-deschisă".

Sau următorul fragment, de tonalitate similară, din poemul *Popas la Muratan:*

„Nu s-auzea nimic pe-ntinderea-necată
De revărsarea lunii pline,
Nici fîşîitul porumbiştilor vecine,
Nici pocnetul de armă aiurată,
Nici claca broaştelor din mlaştina secată,
Nimic, nimic, de cît doar discul lunii pline
Plutind hipnotizată.
Da'-ntr-un tîrziu parcă-a gemut tabloul,
Întîi mai vag şi-apoi mai precizat
Un scîrţîit de dric întîrziat
Prin spaţii şi-a trimis ecoul
Şi oamenii-au oftat"

Scanned with OKEN Scanner

Şi, în sfîrşit, alte două strofe din *Flora stelelor polare*, una din cele mai închegate şi mai reprezentative, pentru lirismul şi arta lui Perpessicius, dintre poeziile volumului *Scut şi targă:*

„Florile de pe cîmpie, le cosesc mitraliere
Şi cu sucurile scurse spală rănile mortale
De eroi căzuţi în tină ca şi simple efemere,
Ce adorm de veci pe-o floare, îngropîndu-se-n petale.
Singură, în tot cuprinsul, flora stelelor polare
Înflorind spontan din ghiolul de argint ca dintr-o seră,
Scutură multiple jerbe şi coroane funerare
Peste flori şi peste oameni seceraţi de mitralieră".

Dacă spaţiul nu ne-ar impune limite, am mai cita, firește, pentru a întregi atmosfera liricii de război a lui Perpessicius, poezii ca *Septembrie, Din şanţ, executaţii . . .*, *Călăuza*, alături de cîteva fragmente din *Mater Dolorosa*, *Popas la Muratan* (VI, VII) şi altele, din care se conturează la fel de bine imaginea poetului „erudit, sensitiv ca un timid, stăpîn pe sine ca un artist, plin de umor, curios de natură", pe care l-a preţuit cu atîta caldă înţelegere Tudor Vianu şi în legătură cu care a formulat atîtea observaţii pătrunzătoare şi de bun simţ Camil Petrescu — autor şi el al unui valoros ciclu de poeme de inspiraţie similară. (De altfel, dintre comentatorii volumului, singur Pompiliu Constantinescu s-a arătat mai rezervat în aprecierile de ansamblu, ceea ce nu l-a împiedicat însă să emită şi unele caracterizări demne de reţinut — mai ales dacă le desprindem din contextul de o excesivă severitate al cronicii sale, cum pare să ne îndemne a o face însuşi criticul, cu prilejul discretelor revizuiri de atitudine, din cronica la următorul volum de versuri al lui Perpessicius)[8].

[8] Mai mult decît cu titlu informativ, menţionăm că printre cei ce au făcut consideraţii pertinente asupra volumului se numără şi Eugen Ionescu, pe atunci elev în cursul superior al liceului „Sf. Sava". Recenzia sa, apărută în *Revista literară a liceului „Sf. Sava"* (an. I, nr. 7, din 25 dec. 1927, p. 14—15) — în care de altfel numele său e întîlnit frecvent, semnînd versuri, articole, cronici plastice etc. — remarca judicios o serie de particularităţi proprii liricii de război a lui Perpessicius, între care „o fină ironie intelectuală sub care pulsează, totuşi, sbuciumul şi durerea", prezenţa unor „stilizări sentimentale", alternate cu „amintirea humoristă şi melancolică a *vremurilor de pace*", o sensibilitate „cerebrală", stilul „cizelat, muncit, oarecum rece, şi atît de căutat încît pare natural, nesilit", pentru a ajunge însă la concluzia că „totuşi, cu toate indiscuta-

Scanned with OKEN Scanner

S-a mai vorbit în legătură cu acest volum de unele ecouri străine (iarăşi problema oţioasă a influenţelor şi a livrescului!), venite îndeosebi prin filiera Rostand-Mirea-Topârceanu, căreia poetul i-ar datora, printre altele, o anume slăbiciune pentru expresia neologistică. Aşa cum menţiona însă tot Camil Petrescu, atît A. Mirea, cît şi — mai ales — Topârceanu, întrebuinţaseră „cuvîntul cu sonoritate modernă" „cu oarecare ostentaţie artistică", intenţionînd să obţină efecte, „chiar în ordinea sentimentală", în timp ce Perpessicius (structură mai organic intelectuală, am adăuga noi), „îl întrebuinţează în modul cel mai firesc din lume", cum rezultă din oricare din poeziile citate. (Cadenţele efectiv topârceniene dintr-o poezie ca *Spital*, III ni se par simple accidente, care nu ştirbesc originalitatea ansamblului). Ostentaţia lipseşte şi în ordinea asocierilor livreşti, ce conferă o notă uşor clasicizantă unor poezii ca *Pe Styx*, *Călăuza*, *Serenadarul* ş.a., sau ne transpun, pur şi simplu, într-o lume de interferenţe poetice, care ne conduce însă cel mai direct poate în laboratorul intim al creatorului. Semnificaţia acestui livresc am încercat să o pătrundem şi într-o altă parte a însemnărilor noastre; aici am dori să aducem, în plus, o singură nuanţare, recurgînd de data aceasta la disocierea subtilă operată de un alt comentator al poeziei lui Perpessicius, Andrei Tudor. „Livrescul în poezia domnului Perpessicius — nota acesta, după o prealabilă încercare de a defini „clasicismul" autorului, nu ca izvor sau manieră, ci ca *funcţie* — nu este independent şi existent ca material poetic; este un vehicul, nu un scop, nu e o manieră, ci o stare de suflet" (lucru ce am văzut că remarcase de altfel, dar într-o altă ordine de idei, şi Camil Petrescu). Şi mai departe, lămurind valorile aceluiaşi „clasicism", cu funcţie asociativă: „E un fel de coordonată (în sensul matematic al cuvîntului) intelectuală, care situează sentimentul, echilibrînd elanul d-sale poetic, cu o notă de vagă ironie acolo unde se pare că tensiunea sufletească se întrece"[9].

Readucînd în discuţie asemenea probleme ne-am apropiat însă totodată de unele dimensiuni interioare ale celuilalt vo-

bilele calităţi literare, nu poezia este adevărata vocaţie a autorului, care e mai mult inteligent decît sensibil-poetic. Versurile din *Scut şi targă* nu-s decît contribuţiuni pentru formarea *criticului* Perpessicius".

[9] Andrei Tudor, *„Amant prin excelenţă"*, în „România literară", an. I, nr. 20, din 2 iulie 1932, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

lum, al cărui itinerar parcurge meridiane lirice ce unesc şi mai intim parcă polii sensibilităţii specifice a autorului.

Anunţat încă pe verso-ul foii de titlu a primei culegeri (1926), volumul *Itinerar sentimental*, „completat cu *Albumuri, Amoruri, Traduceri* şi un portret inedit al autorului de I. Anestin" a stat ascuns în sertarele poetului ani de zile, pînă să fie socotit în măsură să vadă lumina tiparului (1932). Vor fi fost poate la mijloc mai multe cauze, dar hotărîtoare credem că n-a fost decît una: acea pudică rezervă, acea cuceritoare sfiiciune, cu care ne-a obişnuit dintotdeauna omul şi scriitorul Perpessicius, în împrejurări ce-i vizează oarecum direct fiinţa senzitivă. Spunem aceasta, deoarece volumul prezintă, prin însăşi tematica sa, un şi mai pronunţat caracter de jurnal intim sau, ca să-i parafrazăm titlul, de periplu interior, cu fireşti escapade descriptive şi înafară, dar mai ales cu îndelungi popasuri în diverse zone sufleteşti, ce nu cunosc în general furtunile devastatoare, prin amploare şi violenţă, dar pot cuprinde nebănuite genuni. O surdină frînge şi aici ecourile socotite intempestive, un zîmbet însoţeşte mai întotdeauna lacrima. O pudoare bonomă aşterne un văl de discreţie peste un suflet romantic, de „amant prin excelenţă" *(Bordeiul)*, ale cărui tresăriri dureroase sau nostalgice suferă de cele mai multe ori corecţia unui stoicism impus, ca atitudine fundamentală. Datate august, 1917 — ianuar, 1918, poeziile acestui itinerar transcriu cu delicată sensibilitate un fragment închegat de biografie intimă, ce evoluează între bucuriile sperate ale realizării erotice şi resemnarea înţeleaptă a unui trist final de etapă, sugerat mai mult din simboluri *(La plopul de pe vale . . ., În vase de pămînt uitate, Pe-o creangă de vişin uscat, Bordeiul* — subintitulat „epitaf"). Notaţia de atmosferă coboară uneori în intimitatea bucuriilor domestice *(Frugalitate)* sau dezvăluie gingaşe sentimente de îndrăgostit, silit să-şi satisfacă pe cale epistolară valenţele de duioşie (ciclul *Absenţă)*, pentru a face alteori loc meditaţiei uşor elegiace, pe aceeaşi lungime de undă, a inefabilului sau a neprevăzutului iubirii. Iată o asemenea meditaţie, concentrată în tiparul sonetului *De-ar mai cădea o stea . . .*:

„Iubirea noastră s-a născut,
În nopţile cînd au căzut
Din cer nenumărate stele,
Ca lungi şiraguri de mărgele.

Iubirea noastră a crescut
Cînd frunza toată a căzut,
Cînd trist cîntau, pe tinichele,
Tot picături de ploaie, grele.

Vezi, Fatma, cînd abia năştea
Iubirea noastră, orice stea
Ne-nveselea, din cer, căzînd,

Dar azi, cînd ne iubim şi cînd
De vînt orice copac se frînge,
De-ar mai cădea o stea, am plînge".

Accente similare se desprind şi din versurile celor cinci *Albumuri*, ce întrunesc meditaţii erotice, notaţii de peisaj, stanţe ocazionale etc., din perioada 1911—1923: *Album de juneţă*, *Album transylvan*, *Album danubian*, *Album urban* şi *Album neterminat*. Urmînd indicaţiile de cronologie ale datărilor, reţinem din aceste inscripţii de album liniile unei uşoare evoluţii, de la o poezie cu unele îndrăzneli imagiste mai pronunţate şi cu mai numeroase intruziuni livreşti, către o anume limpezire a expresiei, ce atestă deplina maturizare a artei lui Perpessicius. Am remarca disciplina clasică a unor versuri ce reactualizează motive şi adagii horaţiene (*Odă pentru Postumus*, *Pastel neoclasic*), dar îndeosebi arta pastelistului, căreia îi datorăm numeroase realizări demne de a fi reţinute în cuprinsul celei mai pretenţioase şi mai pedant alcătuite antologii a speciei. Dintre multiplele exemple pe care le-am putea cita, desprindem această *Aquarelă*, ce ni se pare ilustrativă şi sub alte aspecte ale liricii lui Perpessicius:

„Corole fine de topaz
Pornesc în seara violetă:
Se-aprind fănarele cu gaz
Aerian, ca de-o baghetă.

Aleargă lampadari, pe străzi,
Cu torţe-aprinse, ca pe-un stadiu,
Şi le răspund de prin ogrăzi
Timide picături de radiu.

Boschetele de liliac
Uşor se scutură din ceruri
Şi-al stelelor fluid hamac
Pierdut se leagănă-n eteruri".

Ar mai fi de remarcat — ceea ce nu le-a scăpat nici cronicarilor volumului din 1932[10] — acel deosebit simţ al ritmului, cultivat de asemenea la înalta şcoală a versificaţiei clasice, frecvenţa şi rafinamentul unor „enjambements", ineditul unor rime (complexe — ambele-sexe — anexe — *dura lex* e, interior — Paul Fort, Beatrice — calice sînt numai cîteva exemple, luate la întîmplare) etc. Departe de a constitui un indiciu de elaborare savantă, dar seacă, asemenea elemente de prozodie completează farmecul unei poezii, al cărei suport se află nemijlocit în sfera sensibilităţii atît de autentice şi de personale a poetului. Nu întîmplător volumul său are ca *motto* următoarele versuri elocvente din Alain Chartier:

„En moy n'est entendement ne sens
D'escrire, fors ainsi comme je sens".

„Trubadur fără vîrstă", cum l-a definit Pompiliu Constantinescu[11], Perpessicius nu a abandonat uneltele nobile ale poeziei nici după apariţia ultimului său volum de versuri. În pofida preocupărilor sale tot mai acaparatoare în direcţia criticii şi a istoriei literare, domenii în care şi-a clădit un al doilea edificiu, poate şi mai impunător, poezia a rămas o constantă a activităţii sale, adăugînd noi capitole de substanţă lirică autentică, după cum ne-o dovedesc atît versurile din amintita *Addendă*, cît şi promisele *Provinciale*, pe care le bănuim tăinuite deocamdată în caietele rătăcite prin sertare.

[10] Cf. de pildă cronica lui Emil Gulian, din „România literară", an I, nr. 11, din 30 aprilie 1932, p. 5.

[11] V. cronica inclusă în *Scrieri alese*, ESPLA, 1957.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă lăsăm de-o parte cele cîteva personalităţi ce aparţin, prin formaţie, ca şi prin greutatea contribuţiei lor fundamentale, perioadei dinaintea primului război mondial, numele de care se leagă prin excelenţă dezvoltarea criticii noastre moderne, în accepţia ultimă a termenului, se constituie într-o adevărată *pleiadă*, a cărei strălucire ca întreg este cu atît mai puternică, cu cît fiecare component îşi are individualitatea sa: E. Lovinescu, G. Călinescu, Tudor Vianu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu. Situate într-un context din care o cercetare mai analitică ar putea detaşa şi alte cîteva prezenţe, nu mai puţin demne de stima contemporanilor, cele şapte „stele" de întîia mărime ale criticii interbelice îndreptăţesc, după părerea noastră, caracterizarea perioadei la care ne referim drept una din epocile de maximă vitalitate şi eflorescenţă a gîndirii critice româneşti. Căci dacă etapa junimistă, prelungită de fapt pînă după 1900, s-a înscris în istoria culturii noastre sub semnul polemicii Maiorescu-Gherea, profitabilă îndeosebi prin cristalizarea poziţiilor extreme (şi deci şi prin sugerarea riscurilor posibile, în perspectiva altor confruntări), criticii dintre 1920—1940 i-a revenit misiunea hotărîtoare de a concilia cele două directive, subsumîndu-şi, cu luciditate, postulatele viabile ale fiecăreia în parte, în scopul realizării acelei sinteze majore, care să constituie tradiţia de organicitate a înnoirilor viitoare. Autorităţii indiscutabile a acestor directive, investite cu girul clarviziunii, în raport cu momentul istoric respectiv, dar supuse inevitabil, cu timpul, alunecării în dogmatism, i se substituie astfel treptat, ca urmare a unei necesităţi lăuntrice a fenomenului literar, în plin proces de maturizare, ideea de echilibru şi de relativă toleranţă, sub zodia căreia se vor desfăşura noile înfruntări de opinii, mai puţin

Scanned with OKEN Scanner

spectaculoase, poate, dar totodată şi mai puţin dogmatice, ale secolului nostru. Noua „mentalitate de grup", la care se va referi undeva chiar Vladimir Streinu[1], va ilustra, în esenţă, poziţia mediatoare a lui E. Lovinescu, care-şi va afirma deschis descendenţa estetică maioresciană, fără a ignora însă contribuţia lui Gherea, în planul orientării practice a criticii noastre literare (meritul acestuia, va constata cu probitate teoreticianul modernismului, rămîne totuşi acela „de a fi pus temeliile criticii literare româneşti", ca disciplină de sine stătătoare a ştiinţei literare moderne). Pe de altă parte însă, convergenţa *principiilor estetice generale,* caracteristice grupului amintit, nu va însemna nicidecum o îngrădire procustiană a personalităţii critice, ca atare; aceasta cu atît mai mult cu cît fiecare, aproape, dintre alcătuitorii „pleiadei" de care am pomenit mai sus se va manifesta şi în alte domenii, decît acela al criticii propriu-zise, dovedind astfel o înzestrare ce depăşeşte cerinţele obişnuite ale breslei.

Raportată la această ambianţă, prin definiţie creatoare, a criticii noastre interbelice, contribuţia lui Vladimir Streinu ni se pare dintre cele mai substanţiale.

Ca şi atîţia dintre colegii săi de generaţie, viitorul critic şi-a manifestat iniţial vocaţia de literat pe tărîmul poeziei, publicînd, la început sporadic (în „Convorbiri literare" din 1921 ş.a.), apoi mai susţinut (în „Sburătorul" din 1926—1927, în „Kalende", 1928—1929, în „Azi", 1933 ş.a.), poeme de o factură în general clasică, în care, chiar dacă se mai puteau distinge uneori elemente de tehnică arghezieană (Lovinescu), ori barbiană (Călinescu), definitorie rămîne maniera personală, caracterizată de şeful cenaclului din strada Cîmpineanu, pe care l-a frecventat un timp şi tînărul poet, printr-o „condensare laborioasă" a ideii, în expresii lapidare. Supusă unor îndelungi şi repetate distilări, în urma cărora fiorul emoţional suferea o voită cerebralizare, substanţa acestor poezii se concentra în esenţe ce se refuzau percepţiei imediate (G. Călinescu îl şi încadrează pe Vladimir Streinu în capitolul, destul de eterogen altfel, intitulat *Dadaişti — Suprarealişti — Hermetici).* Între poet şi cititor se stabilea, cu alte cuvinte, un fel de zonă neutră, delimitată, cum plastic se exprima Lovinescu, de „sticla rece a fiolei". Crezul poetic al autorului îşi sugerează

[1] Cf. nota din „Kalende", an. III, nr. 6—8, iunie-august 1944, p. 85.

astfel filiația în doctrina lui Poe și a legatarilor săi, nu mai puțin iluștri, Mallarmé și îndeosebi Valéry — față de care poetul manifestă de altfel și certe afinități temperamentale (ne referim la nota acuzat intelectuală și voluntară a structurii sale psihice — cel puțin așa cum rezultă din scrisul său).

Și totuși, nici excesul de luciditate, nici aparenta obscuritate a textului, nici savanta elaborare a detaliului tehnic nu constituie obstacole definitive și insurmontabile în calea cititorului, ce intuiește frumuseți, fie și reci, dincole de cadențele supravegheate ale sugestivului poem cavaleresc intitulat *Romantica* (din „Kalende", an. I, nr. 2, decembrie 1928), citat și de Călinescu (cu un comentariu, am spune, pythic însă), ale nu mai puțin antologicului *Moment cinegetic* (apărut în „Azi", nr. 3/1933), ori chiar ale următoarelor stanțe, abil construite și legate în simboluri cu multiple semnificații, din poezia *Duplex* (v. „Sburătorul", serie nouă, an. IV, nr. 2, aprilie 1926):

„Pe-acelaș pisc din care printre cremeni
Mi-am răsucit eu trunchiul de gorun,
De o potrivă ceru-ți supse-asemeni
Mijlocul cald în mladă de alun.

De ce ne-am strîns în ramuri mai aproape
De-aceea ne-am cuprins și sub pămînt,
Crescuți ca dintr-un mal de limpezi ape
Care-mpletirea-n crengi ne-ar fi răsfrînt.

Dacă din creștet vîntul ne desparte
Și chemi în clatin depărtați anini,
Cu vine-ascunse ce se pierd în moarte
Te țin îmbrățișată-n rădăcini".

Imaginea poetului, a cărui făptură de gigant își poartă „tîmpla" printre constelații, fără a-și desprinde însă „umbra" de solul urzit din „rădăcini" și „oseminte", e proiectată pe un ecran cosmic, sugerînd titanismul romantic, în următoarea *Predică*, cu explicite intenții programatice (poezia a apărut de altfel în primul număr al revistei „Kalende", din noiembrie 1928, al cărei *spiritus rector* era Vladimir Streinu):

Scanned with OKEN Scanner

„Sunt singuri numai melcii prin livezi.
Să calci mai sus, sub tălpi ai umeri mulţi:
Pe morţi, păduri de rădăcini, nu-i vezi
Dar umbra-ţi li-se pleacă şi-i asculţi.

Cristal spiral în gîturi de-alăută
Şi funigel şi fum ce-n mînă piere
Aceeaşi formă-nchise petrecută
Scînteia ta-n şerpească despuiere.

Un gînd de moarte scapără-ntre spaţii
Cînd luna-i craniu şi fără hotar
Ciorchini postumi de foste constelaţii
Albesc eterne, ca-ntr-un osuar.

Piciorul, ca un plug, în umblet ară
Şi-n sori ţi-e tîmpla, stinşi mai dinainte;
Tîrăşti imens un leş pe cer şi ţară,
De astre-mpiedecat şi-n oseminte".

Registrul poetic al lui Vladimir Streinu nu excelează însă printr-o mare varietate de teme, ori măcar de mijloace expresive. O mare parte a poemelor sale, între care, alături de această *Predică*, am mai menţiona *Gravitate*, *Destin*, *Poruncă* şi altele, pare a fi menită mai curînd să ilustreze, în sfera creaţiei, acel *intelectualism* pentru care pleda, cu anume ostentaţie chiar, publicaţia editată între 1928—1929 de Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu şi Tudor Şoimaru. Intr-o notă (v. „Kalende", an. I, nr. 2, decembrie 1928) poetul respinge de altfel însuşi conceptul de *inspiraţie*, socotindu-l un simplu produs al neputinţei cititorului de a-şi explica geneza unui poem; privită din unghiul de vedere al creatorului, afirmă el, aşa-zisa inspiraţie se reduce, de fapt, „la o complicată şi dramatică disciplină a ştersăturilor". Repertoriul său imagistic ne apare de asemenea limitat, în genere, la cîteva formule-cheie, care-l urmăresc pe autor de la, să zicem, *Creştetul de stîncă* din 1921, pînă la amintitul *Moment cinegetic* din 1933. În pespectiva acestei cantonări, de ordinul inspiraţiei, ca şi de acela al expresiei, lirismul lui Vladimir Streinu risca deci într-adevăr, cum observa în altă parte Lovinescu, să se sterilizeze.

Conştient probabil de iminenţa impasului, poetul — care între timp se manifestase însă cu succes şi în critică, publicînd, alături de Anton Holban şi de alţi beletrişti din cercul lovinescian, cronici competente în „Sburătorul“ — se lansează pe terenul la fel de tentant al breslei vecine, căreia i se va consacra apoi definitiv, dovedind nebănuite resurse de interpret şi chiar teoretician al fenomenului literar. „De unde părea redus la sterilitate, nota E. Lovinescu, în compendiul său de istorie a literaturii contemporane, critica lui a devenit abundentă, digresivă, asociativă, teoretizantă; sbor planat prin abstracţie estetică şi istorie literară cu lente evoluţii şi la înălţimi, de unde nu se mai aude uruitul pasional al motoarelor, care există totuşi“. Beletristica nu-i va mai datora, din acest moment, decît o serie de traduceri — ce-i drept, excelente — îndeosebi din literaturile engleză şi franceză.

În critică, Vladimir Streinu s-a afirmat încă prin activitatea desfăşurată în paginile unor publicaţii de prestigiu din deceniul al patrulea al secolului nostru, între care pe primul loc se situează „Revista Fundaţiilor“. Adunate apoi, în parte, într-o serie de volume: *Pagini de critică literară* (1938), *Clasicii noştri* (1943) şi *Istoria literaturii române moderne*, vol. I (în colaborare cu Şerban Cioculescu şi Tudor Vianu, 1944), cărora li s-a adăugat, în anii noştri, masivul tratat privind *Versificaţia modernă* (1966), scrierile sale definesc cu pregnanţă un critic şi un eseist de o înaltă distincţie, cu vederi ferme şi chibzuite, erudit şi subtil în analize, convingător, de cele mai multe ori, în teoretizări şi artist în expresie.

Concepţia sa critică iniţială derivă din amintitul intelectualism al grupării din jurul „Kalendelor“, definit undeva chiar de Vladimir Streinu (an. I, nr. 3—4, ianuarie-februarie 1929, p. 107) drept „o estetică a luciditǎţii“, chemînd la disciplină şi la „o sustragere ceţurilor septentrionale, o stingere a procesului de posibilă anarhizare, prin misticism, a culturii româneşti contemporane“. Un număr de eseuri, grupate în primul său volum sub titlul *Problema criticei literare*, ne facilitează apoi iniţierea la nivelul detaliilor acestui crez (ce vom vedea însă că va suferi şi unele amendamente).

Privită sub unghiul de vedere al „condiţiei ei reflexive“, care o deosebeşte de operele de imaginaţie, critica este socotită o *estetică practică*, ce nu admite relaxarea legăturilor cu opera concretă, sub impulsul nici unei „aplecări exclusiv teoretice“

Scanned with OKEN Scanner

a spiritului. Stabilirea raporturilor dintre creaţie şi elementele exterioare ei este situată astfel dintru început în afara obiectivelor fundamentale ale criticului, în atenţia căruia rămîne doar „concretul necategorial", adică structura ca atare a operei literare, privită ca unitate a unor realităţi „monadice". Critica istorică, întocmai ca şi cea psihologică sau exclusiv sociologică, alunecă, potrivit concepţiei sale, pe căi lăturalnice, neizbutind să conchidă satisfăcător asupra originalităţii unei creaţii. Pornind de la acest *nex cauzal*, criticul încearcă apoi să-şi dezvolte opinia personală, în legătură cu modalitatea practică a cercetării critice. Din acest punct, concepţia lui Vladimir Streinu se îndepărtează însă în oarecare măsură de raţionalismul său iniţial, făcînd concesii atitudinii relativiste şi intuiţionismului bergsonian. Polemizînd chiar cu silogistica raţionalistă, criticul conchide, în termeni de butadă, că „precis nu ştim despre esenţa artei decît că este ceva imprecis", întrucît „domeniul secret" al creaţiei are la bază, în ultimă analiză, o serie de „indefinisabile" logice, cum a trebuit să recunoască pînă şi un logician ca Edmond Goblot. Acel „duh inanalizabil" ce se substituie, în consideraţiile criticului, noţiunii, cu o veche tradiţie, de *inefabil* sau de *je ne sais quoi* învăluie opera autentică, „umilind" intelingenţa critică şi obligînd-o să se exercite doar în *aproximaţii*. Termenul a fost utilizat, după cum se ştie, şi de către Du Bos, autor al unei cunoscute serii de *Approximations;* în accepţia acestuia însă operaţia de aproximare ţinteşte în special singularitatea *psihologică* a creatorilor, ceea ce nu este acelaşi lucru cu *„unicitatea" artistică*, a cărei definire este socotită de Vladimir Streinu drept obiectiv central al criticii literare. Într-adevăr, consideră criticul estet, „preocuparea de căpetenie", scopul final al oricărei asemenea aproximări constă în „a tinde la individual şi nu la general, a formula particularitatea neclasificabilă, a expune ceea ce scoate pe un scriitor din orice lege şi nu legea care îl cuprinde", lucru ce reclamă din partea interpretului un număr de operaţii şi înclinări speciale şi anume: delimitarea strictă a obiectului şi evitarea formulărilor care să implice generalitatea; trăirea efectivă sau „con-simţirea" operei de artă, în măsură să-l introducă în intimitatea ei monadică şi indefinisabilă şi, în fine, sensibilizarea conţinutului artistic al operei, prin „instrumentul exact al metaforei", ce i se oferă de la sine criticului, în momentul

Scanned with OKEN Scanner

deplinei sale identificări cu concretul artistic („criticului, cîtă vreme se menţine la aproximarea cea mai strictă a operei — notează în acest sens Vl. Streinu, generalizînd însă, după părerea noastră, din unghi subiectiv — îi înfloreşte de la sine condeiul în mînă ca toiagul lui Aaron"). Dezvoltîndu-şi apoi, într-un capitol aparte, opiniile în ce priveşte „calea de urmat pentru a surprinde realitatea lunecoasă a unicului", criticul lansează chiar un nou concept, acela al aşa-numitelor *dublete artistice,* prin care-şi propune să înlocuiască ideea de *perfecţiune,* ca normă consacrată de apreciere, în sfera artei. În acest scop, se invocă în cîteva rînduri autoritatea lui Valéry şi se polemizează cu abatele Bremond, producîndu-se totodată şi numeroase exemple din clasici, spre a se demonstra că „starea ideală de *ne varietur* a perfecţiunii literare este un mit", infirmat de însăşi „prefacerea istorică neîntreruptă a frumuseţii artistice, a tipurilor estetice" şi că deci opera de artă nu poate fi definită satisfăcător, decît prin prisma unui criteriu care, bazîndu-se nu pe formule ideale, ci pe studiul concret al structurilor individuale, ireductibile, să excludă atît generalitatea seriilor, cît şi arbitrariul raportărilor comune la frumosul absolut ori la desăvîrşirea artistică. Acest criteriu este aflat în *dubletul artistic,* adică în acel „complex de calităţi şi defecte conexe, care se condiţionează reciproc", concurînd astfel la realizarea unui echilibru organic, în funcţie de care poate fi „aproximată" şi unicitatea operei. Teza lui Vladimir Streinu, fără îndoială cutezătoare, prin tendinţa ei de a inova, într-un domeniu ce părea de mult circumscris, credem că-şi menţine şi astăzi actualitatea — mai ales dacă o raportăm la inerţia unui anumit gen de critică, ce se complace cu suficienţă în atitudinea de afirmare sau de negare a valorilor, pe baza absolutizării metafizice (adeseori subiective) a izbînzilor ori a lipsurilor semnalate. În sprijinul acestei teze ar putea fi aduse numeroase exemple din literatura contemporană, unul dintre cele mai concludente fiind poate chiar acela al ultimelor romane ale lui G. Călinescu, în jurul cărora s-au purtat dezbateri nu o dată sterile, datorită — între altele — şi ignorării caracterului structural, compensativ şi revelator, al valorilor contrastante (uşor sesizabile în special în *Scrinul negru*).

Scanned with OKEN Scanner

Pe *poetul* Vladimir Streinu îl regăsim, în ipostaza de teoretician însă, atît în eseurile dedicate versiunii româneşti a poemelor lui Edgar Poe ori suprarealismului francez, cît şi — mai ales — în amplul periplu, tratînd despre *Tradiţia conceptului modern de poezie,* din care se degajă cel mai limpede poate afinităţile şi simpatia nedisimulată a autorului pentru virtuţile poeziei construite, cel puţin în teorie, cu unelte ingineresti, de un Poe, un Mallarmé sau un Valéry. Mai prudent ca în anii propriilor experimente poetice, criticul evită însă aici formulările prea categorice, luările tranşate de poziţie, lăsînd adesea în suspensie concluziile ori substituindu-le excursuri strategice, de felul celui cu care se încheie chiar cercetarea poeticilor ce prefigurează conceptul modern de poezie: „esenţa poeziei, conchide Vl. Streinu, se rezumă poate la un punct mortal, încă de determinat, atîrnînd, în regiuni inexplorabile, ca Polul Nord de intersecţia imaginară a prelungirii meridianelor". Ceea ce nu înseamnă, firește, că eseurile sale nu s-au citit şi nu se citesc şi astăzi cu interes şi delectare; mai mult decît atît: alături de celelalte însemnări teoretice, privind problemele criticii, ele reflectă, mai sugestiv poate ca oricare din scrierile sale, întreaga serie a „dubletelor" din care se conturează personalitatea poetului şi a criticului, fapt ce le conferă o notă de autenticitate cu totul aparte, în rîndul mărturiilor prin care se integrează, cu elevaţie, scriitorul, în familia respectivă de spirite.

Celor ce ar dori să „aproximeze" prin experienţă nemijlocită structura complexă a personalităţii şi operei lui Vl. Streinu le stau de altfel la îndemînă şi bogatele aplicaţii practice, din „marginaliile" primelor diviziuni ale *Paginilor de critică literară,* ori din studiile rămase mult timp în periodice (ne referim îndeosebi la cele consacrate unor poeţi contemporani de primă însemnătate, ca A. Maniu, V. Voiculescu ş.a., apărute în „Revista Fundaţiilor"). Postulatul unicităţii, mai cu seamă, stă aici în atenţia foiletonistului, prilejuindu-i adevărate portrete literare, axate pe cîte o dominantă — care nu e cercetată însă cu ostentaţia şi rigoarea teoreticianului, ci lăsată să se vertebreze treptat, mai mult în subtext, pentru a apărea în prim plan doar în capitolul concluziilor.

Scanned with OKEN Scanner

Urmărită dincolo de paginile întîiului său volum, activitatea lui Vl. Streinu atestă o ușoară evoluție (cu inevitabile concesii în favoarea pozițiilor refuzate inițial), în sensul unui anume istorism, oarecum fragmentar încă, ce-și subsumează atitudinile și procedeele criticului, inclusiv notele impresioniste, detectabile și ele în mai vechile foiletoane, vădind însă și preocupări mai susținute pe latura informației biografice, a cercetării filologice, a studiului edițiilor etc. *Clasicii noștri* (Odobescu, Maiorescu, Eminescu, Creangă, Coșbuc, cărora *Istoria literaturii române moderne* le adaugă pe Macedonski, două prefețe de mai tîrziu pe Hogaș ș.a.), studiați fie pe probleme (ca în volumul din 1943), fie monografic, nu-i dezmint totuși autorului virtuțile singularizării, prin convergența estetică a „dubletelor"; reducînd datele furnizate de studiile sale istorico-literare, nu e greu de observat, în această privință, că „originalitatea unică" a lui Odobescu, de pildă, este dedusă din poziția sa de *clasic* și *clasicist* „care nu s-a încadrat genuistic în formele tradiționale", aceea a lui Creangă rezultă din „homerismul viziunii" și „structura rapsodică" a „omului arhaic, din ținuturile noastre, conformat genial", aceea — de structură intimă — a lui Coșbuc trebuie căutată în „virtutea formală" a creației sale, de „geniu horațian al versificației" etc. Aplecarea savantă către studiul istoric, cu toate virtuțile, dar și servituțile lui se soldează inevitabil și cu pasaje mai aride, ce constituie obstacole în progresul lecturii; stringența demonstrației, pasiunea și adîncimea analizelor, distribuite cu artă pe parcursul expunerii, frecvența formulărilor sintetice, apoftegmatice, ca și aceea a metaforelor revelatoare sînt însă însușiri în măsură să compenseze strălucit orice carență, potrivit principiului însuși al *dubletelor* înverderate de teoretician.

Evoluția ulterioară a criticului, concretizată în unanim savuratele *distinguo*-uri săptămînale, ca și în doctul său studiu istoric și teoretic asupra versului liber, îi încununează activitatea, situînd-o în orbita preocupărilor majore ale veacului nostru. Format la școala criticii estetice, căreia îi rămîne și astăzi credincios, în ceea ce are mai valoros scrisul său (referirile cu mijloace sociologice la poezia contemporană, din cadrul penultimului capitol al *Versificației moderne*, neizbutindu-i decît în parte), Vladimir Streinu își fructifică plenar vocația critică îndeosebi în exegezele poetice, cu o

Scanned with OKEN Scanner

solidă armătură teoretică şi cu ample incursiuni în istoricul unor motive sau procedee, dar şi cu subtile şi inspirate analize la obiect. Personalitatea sa nu poate fi însă cantonată, firește, în perimetrul — oricît de generos — al unui singur domeniu, deoarece criticul şi teoreticianul poeziei îşi aruncă pe neaşteptate ancorele, ori unde bănuieşte că ar mai exista zone mai puţin ori, mai ades, nesatisfăcător explorate, din unghiul de perspectivă care-i este propriu. De aceea nici nu ambiţionăm, deocamdată, a-i încheia profilul, preferînd să apelăm la autoritatea unui coleg al său de generaţie, care-i intuise cu pătrundere „dubletele" încă acum aproape două decenii:

„Foarte supravegheat, aşa cum se vădise sincer şi în conştiinţa sa de poet, d. Vladimir Streinu e unul din cei mai interesanţi scriitori ai momentului literar, al cărui scris cere însă o frecventare atentă şi iubitoare. Sceptic, dar şi surprinzător de afirmativ, iubitor al spontaneităţii, dar extraordinar de laborios (sau elaborat), vitalist energic, dar şi teoretizator înverşunat, cu *dublete* temperamentale, dintre cele mai neaşteptate, d-sa oferă o priveliştе intelectuală oricînd spectaculoasă. Evadat din poezie, se regăseşte poet în critică, prin distilarea preţioasă a scrisului, prin modul indirect al expresiei, prin metafora ocultă cu care îşi împînzeşte adevărurile, tenace urmărite; deşi poet, prin ceaţa care-i place să o pună între obiect şi inteligenţă, prin misterul cu care-şi înconjură aparatul îngrijit dialectic, este un critic, prin respingerea mai adesea dispreţuitoare a părerilor critice străine şi prin stăruinţa încordată cu care vrea să şi le impună pe ale sale, riguros verificate, strîns aproximate, niciodată *fluente* ca însuşi obiectul ideal, al *misterului vibrător* . . . "[2]

[2] Şerban Cioculescu, *Aspecte de critică literară contemporană*, în „Revista Fundaţiilor Regale", an. VI, nr. 3, martie 1939, p. 646—647.

PROFILURI CLUJENE

Scanned with OKEN Scanner

UN UMANIST:
PROFESORUL HENRI JACQUIER

Deprinşi a-l întîlni adesea, fie pe drumul dinspre cartierul Donáth, unde locuieşte de ani de zile, într-o ambianţă ce-şi mai păstrează şi astăzi pitorescul, în chip de poiană înverzită, într-o pădure de blocuri, fie pe coridoarele Universităţii clujene, păşind tinereşte, cu servieta doldora, nu o dată, de volume rîvnite de pasionaţii lecturilor rare, mereu preocupat de unul sau altul din aspectele culturii acestui popor — pe care o cunoaşte la fel de bine, poate, ca pe aceea a primei sale patrii, — am rămas surprinşi aflînd că profesorul Henri Jacquier, şeful catedrei de filologie romanică a Facultăţii de litere şi totodată unul din cei mai stimaţi şi mai preţuiţi colaboratori ai revistelor clujene a împlinit, de curînd[1], vîrsta de 65 de ani. Prilejul ni se pare nimerit pentru a-i încerca o primă schiţă de profil, pe care am fi fericiţi să o putem întregi, an de an, cu noi şi revelatoare conture. Puţina noastră îndemînare de portretist nu ne dezarmează, convinşi fiind că cititorii vor completa imaginea săracă pe care le-o oferim, cu liniile ce le vor mai fi fost sugerate de lectura atît de personalelor „periple" ale distinsului intelectual şi literat.

Originar dintr-o familie cu vechi tradiţii intelectuale din sudul Franţei (Grenoble), tînărul licenţiat „ès lettres" al Sorbonei, devotat ideii de difuzare a marilor valori culturale şi literare din patria lui Hugo şi Baudelaire şi în acelaşi timp dornic de a cunoaşte la sursă realităţile din ţara de baştină a celui ce scrisese celebrul *Cîntec al gintei latine*, vine în România, la cîţiva ani după semnarea tratatului de la Versailles, funcţionînd ca profesor de limbă şi literatură franceză, mai întîi la Satu Mare şi apoi la Universitatea din Cluj. Oraşul din inima Transilvaniei, unde o va cunoaşte mai tîrziu şi pe

[1] La 25 septembrie 1965

Scanned with OKEN Scanner

viitoarea-i soție, și-l revendică apoi ca fiu adoptiv, constituind pentru el un fel de a doua patrie. În România, la Facultatea de litere și folozofie din București, își va lua ulterior și doctoratul, cu o teză apreciată *Despre contactele dintre sistemele fonetice ale limbilor română și franceză.*

Curiozitatea sa în direcția vastului domeniu al științelor pozitive, premisă a unui fel de *violon d'Ingres* (ce se manifestă de altfel și în prezent, prin interesul pe care-l acordă ciberneticii, ori studiilor de lingvistică matematică), precum și frecventarea la Paris, încă în vremea studenției, a unor cursuri de matematici superioare, îl familiarizează cu o serie de aspecte relativ intime ale acestor discipline, orientîndu-i și debutul publicistic, în revista *Însemnări matematice*, unde îi apar (v. nn. 2, 3 și 4/1925) unele contribuții originale, privind calculul tensorial *(Introducere în calculul tensorial* și *Calculul tensorial și relativitatea).*

Problemele limbii (și menționăm că profesorului Jacquier, specializat în romanistică, nu-i sînt străine nici o serie de limbi ca engleza, maghiara, rusa etc.), alături de cele ale esteticii (privind îndeosebi fenomenul poetic) și ale istoriei literare îl absorb apoi tot mai mult — mai ales de cînd se integrează în activitatea universitară și e atras de diverse cenacluri transilvănene. Îl întîlnim acum colaborînd la *România literară,* publicație editată la Aiud, prin 1930, de Ovidiu Hulea și Emil Giurgiuca, apoi la *Gînd românesc* (unde semnează un substanțial eseu despre estetica abatelui Bremond — v. nr. 7/1933), la *Revue de Transylvanie, Studii literare, Bulletin linguistique* și în special la *Revista Cercului Literar* de la Sibiu (1945), în paginile căreia publică un mare număr de studii și eseuri, îmbrățișînd variate aspecte ale fenomenului lingvistic și literar contemporan. Apariția *Almanahului literar* și ulterior a *Stelei* îi oferă un cîmp și mai larg de manifestare, consacrîndu-l îndeosebi ca interpret al poeziei și al unor dificile probleme de domeniul armoniei poetice (de altfel, credem că nu greșim, intuind în subtextul comentariilor sale mai mult decît o simplă receptivitate la frumusețile ascunse ale versului...) și prilejuindu-i numeroase alte intervenții competente, pe tărîmul limbii literare și al stilisticii, al istoriei culturii și literaturii, al literaturii comparate și al traducerilor etc. Ne sînt și astăzi proaspete în memorie studiile

Scanned with OKEN Scanner

profesorului Jacquier consacrate unor antologii de poezie franceză (*Revista Cercului Literar*, nr. 1 și 3/1945), cele despre Bergson, Hopkins și Valéry (ibid., nn. 2, 4 și 6), despre V. Hugo, Fr. Rabelais și L. Tolstoi (*Alm. literar*, nn. 2—3/1952, 4 și 9/1953), despre Cervantes, Mickiewicz și Franklin (*Steaua*, nr. 4/1955 și nn. 1 și 4/1956), cele despre Fr. Villon sau Aug. Comte (ibid., nn. 3 și 12/1957) și multe altele, mai apropiate în timp, cum este și amplul „periplu", privind teoria și practica traducerilor, din *Secolul 20* (nr. 1/1965) etc. Aceluiași autor îi datorăm relatarea — pentru întîia oară mai pe larg, din cîte cunoaștem, în românește — a celebrei „querelle" dintre *antici* și *moderni* (*Steaua*, nr. 1/1958), ca și disocierea judicioasă (ibid., nr. 6/1956) a noțiunilor de *luminism* și *iluminism* (la care vor subscrie apoi și alți comentatori, din păcate însă nu întotdeauna cu probitatea cuvenită). Alte studii ale profesorului Jacquier se ocupă de valorile ritmului în poezie (*Alm. lit.*, nr. 53), ori de *Ritm și stihomitie în poezia românească* (*Studii și cercetări lingvistice*, nr. 3/1960), de metaforă și imagine (*Steaua*, nn. 1 și 2/1957), semn și simbol (ibid., nr. 7/1957), ori „corespondențe" și armonii în arta poetică (ibid., nn. 3, 4 și 5/1957), de noțiunea de „atmosferă", în artă și literatură (*Rev. Cerc. Lit.*, nr. 5/1945 și *Studia Universitatis „Babeș-Bolyai"*, nr. 1/1965) etc., etc.

Simpla enumerare, și aceasta incompletă, a domeniilor în în care s-a făcut simțită prezența, în cultura românească, a distinsului cărturar pe care ni l-a dăruit îndatoritoarea Franță e în măsură, credem, să justifice cu prisosință titlul acestui modest omagiu. Și satisfacția noastră de a putea vorbi de umanismul și multilateralitatea acestui erudit contemporan e cu atît mai mare, cu cît categoria de spirite în care-l încadrăm tinde să-și împuțineze astăzi, tot mai simțitor, reprezentanții, chiar în planul unor culturi cu o mai bogată tradiție. Explicația acestui din urmă fenomen ni se pare de altfel la îndemîna oricui, chiar dacă la prima vedere frizează paradoxul: specializarea în perimetru din ce în ce mai limitat a muncii de cercetare, ca reflex al diversificării necontenite a teritoriilor și a mijloacelor moderne de explorare științifică, situează firesc dialectica fenomenelor de cultură sub zodia unei ineluctabile circumscrieri spirituale a individului. Efortul necesitat de sondarea în progresivă profunzime a oricărui domeniu al studiului presupune astăzi un consum sporit de timp și energie, reducînd

Scanned with OKEN Scanner

astfel sensibil posibilitatea de manifestare a așa-zisului enciclopedism, care a constituit cîndva — mărturie fiind, de pildă, epoca Renașterii, ori aceea a luminismului european — un adevărat blazon al spiritelor iscoditoare, superior și divers înzestrate. Motivele de îngrijorare sînt, firește, minime, în sensul că orice asemenea circumscriere, de fapt de ordinul strict al preocupărilor cotidiene esențiale, fie ele cît de absorbante, nu poate impieta, în ultimă analiză, asupra putinței de realizare integrală a personalității cu propensiuni polivalente și, cu atît mai puțin, asupra profilului general uman al noilor generații de savanți și oameni de cultură. Aceeași limitare a orizontului individual este compensată de altfel de amintitul spor în ordinea celei de a patra dimensiuni: a profunzimii, fiind pe de altă parte anulată, de fapt, în planul rezultatelor privite prin prisma intereselor generale ale umanității, dacă o raportăm la acel *summum* al succeselor colective, cu neputință de dobîndit înafara unei judicioase specializări și repartiții a forțelor creatoare. Or, tocmai în sensul unei asemenea situări a insului superior dotat, în curentul de năzuințe ale colectivității, evoluează și pledoaria profesorului Jacquier, atunci cînd face distincția dintre specializarea individualistă, potrivnică noului umanism și subordonarea altruistă a eforturilor individuale unor cauze majore, de interes social (v. articolul despre Tudor Vianu, în *Steaua*, nr. 12/1957).

Din perspectiva acestei generoase și totale dăruiri trebuie apreciată și acea „multilateralitate sintetică" (cuvintele îi aparțin) a umanistului clujean, acel „universalism" hărăzit celor aleși de ursitoare să încununeze cu lauri fruntea iscoditoare a umanității. Sub același unghi de vedere, implicînd însă, firește, și unele preferințe, după cum vom vedea, de ordin subiectiv, nu ni se pare întîmplătoare nici prețuirea de care se bucură, în comentariile ori prelegerile *profesorului* literat, unele personalități cu valențe deschise domeniilor complementare ale creației și gîndirii, ca Poe și Baudelaire, Proust și Valéry, Goethe și Tolstoi, Barbu și Vianu. Comentîndu-l pe Valéry, de pildă, față de care, ca admirator constant al poeziei de înaltă intelectualitate, are o deosebită considerație, Jacquier ajunge nu o dată să se identifice, am spune, cu biografia spirituală a acestuia, sub semnul unor — mărturisite sau nu — afinități elective. Un singur exemplu: insistența, în studiul pe care i-l consacră, asupra perioadei în care viitorul autor al *Charmes*-urilor

Scanned with OKEN Scanner

se abandonează acelei aparent inexplicabile pasiuni pentru matematică. Ceea ce-l îndepărtează însă în oarecare măsură de Valéry, în același plan subiectiv, îndrumîndu-l mai curînd înspre Gide — un alt etalon al preferințelor sale literare — este capacitatea sa de a se *înflăcăra* de viața ideilor, dăruindu-se cu o anume *voluptate* celor mai diverse direcții ale gîndirii și bucurîndu-se sincer de tovărășia unor interlocutori (care pot fi foarte bine și convivi!) dispuși să se entuziasmeze și chiar să ridice paharul, spre a saluta o idee îndrăzneață. Nu e lipsită poate de interes, în acest sens, mai vechea sa mărturisire, potrivit căreia îl încîntă „spectacolul unui Cerc de spirite ardente și sincere, tinere prin vîrstă sau cel puțin prin entuziasm, cultivînd valorile estetice și cele supraestetice, nu un cerc închis, ci unul al cărui centru — contrar lui Pascal! — să fie peste tot, în lumea spirituală, iar circumferința nicăiri"[2]. În acord desăvîrșit cu această pledoarie pentru exuberanță, dinamism și mobilitate spirituală ne apare și dezideratul profund umanist, formulat cu un alt prilej și axat pe ideea că „scriitorul autentic, chiar și poetul, tot așa ca gînditorul și orice om al spiritului, trebuie să fie, cel puțin în adîncul său, un răzvrătit, trebuie să fie un moment, fie cît de infim, al acelui șir prelung de refuzuri, de revolte, de chemări către un necunoscut mai bun, din care se urzește istoria spiritului european pînă în manifestările sale estetice și poetice, și prin care omul prometeic, depășindu-se mereu pe sine și asigurîndu-și progresul dialectic, a putut instaura deasupra naturii acel tărîm nemărginit și deschis al culturii sale[3]". Acesta este, în ultimă analiză, și crezul profesat de profesorul Henri Jacquier; și nu putem să nu fim de acord cu el.

Reprezentant de elită al acestui generos umanism, ce transcende granițele geografice, sub semnul *libertății, egalității și fraternității* rîvnite de „Omul prometeic" al tuturor timpurilor și meridianelor, profesorul Henri Jacquier ni se dăruiește continuu, cu modestia și distincția dintotdeauna a spiritelor alese. Departe de patria căreia îi datorează elementele de bază ale formației sale, acest „uomo universale", cum ar fi spus Tudor Vianu (de prețuirea și stima căruia s-a bucurat de altfel, întot-

[2] V. art. *Între pictură și poezie: atmosfera*, în *Rev. Cercului Literar*, nr. 5/1945.
[3] V. *Cronica* din aceeași revistă, nr. 1/1945, p. 66.

deauna) s-a integrat, firesc şi cu un real profit pentru cultura noastră, în universul de simţire şi cugetare al poporului român, contribuind astfel la consolidarea acelei străvechi comuniuni de spiritualitate romanică şi de idealuri civice dintre Franţa lui Michelet şi a lui Edgar Quinet, şi România lui Bălcescu şi Alecsandri, a Anei de Noailles şi a lui Panait Istrati. La cei 65 de ani ai săi, Clujul îl omagiază şi-i urează, româneşte: La mulţi ani!

Scanned with OKEN Scanner

POETUL VICTOR FELEA

De la *Murmurul străzii* la *Omul modern*

În afara cîtorva intimi ai poetului, puțini sînt probabil cei ce știu că încă volumul *Revers citadin*, din 1966, semnificase în palmaresul liric al lui Victor Felea[1] încununarea a nu mai puțin de un sfert de veac de activitate poetică. Acest *moment* în calendarul poeziei sale a trecut deci aproape neobservat de critica noastră, tentată multă vreme să-l situeze în continuare pe Felea sub zodia tatonărilor, a căror apreciere ar necesita încă o anume circumspecție. Explicația credem că rezidă nu numai în particularitățile lirismului său, ce reclamă antene critice oarecum specializate, ci și în înseși datele sale temperamentale, mult mai ușor de intuit în contact cu *omul*, decît la lectura — mai ales zorită de tipografi, cum li se întîmplă adesea cronicarilor — a unuia sau altuia din volumele sale de versuri. Asupra acestora se cuvine așadar să ne oprim, măcar în treacăt, înainte de a-i urmări evoluția.

Intelectual cu o pregătire sistematică în domeniul psihologiei, dar și cu timpurii înclinații de literat și publicist — animat de inițiative în tinerețe, din ce în ce mai rezervat cu trecerea anilor, datorită poate și condițiilor speciale ale generației sale — Felea s-a definit, temperamental, ca „visător", care-și reprimă adeseori, practic, cele mai legitime aspirații, de teamă parcă să nu întîmpine dificultăți și refuzuri care să-l demobilizeze definitiv. Această retragere în sine, care e departe de a însemna mizantropie (cum vom vedea, analizîndu-i creația), îl plasează oarecum firesc în afara vieții de culise, ce grăbește nu o dată consacrarea, chiar în condițiile unei înzestrări mai puțin certe. Lipsindu-i obișnuința cafenelei și, în general, „vocația" mondenității, poetul se complace în cercul restrîns al familiei și al celor cîțiva prieteni, care au reușit

[1] N. la 24 mai 1923, într-o familie de intelectuali din Muntele Băișorii, județul Cluj.

Scanned with OKEN Scanner

să-i cîştige încrederea şi simpatia. Inerţia sa în planul relaţiilor sociale e compensată însă de adevărata-i pasiune de a se dărui unei alte tovărăşii, statornice şi exclusiv profitabile pentru suflet şi intelect: aceea a cărţilor, cărora li se şi poate confesa, în ceasurile sale de visare, fără riscul de a stîrni animozitate şi de a-şi periclita liniştea interioară (într-un poem din *Voci puternice*, cu titlul elocvent *În bibliotecă*, Felea elogiază de altfel chiar aceste virtuţi ale cărţii: „De-a te învăţa calmul, răbdarea, / Şi de-a face ca privirea ta / Să vadă pînă la stele / Şi mult mai departe").

Din perspectiva acestei înţelepciuni, dobîndite poate nu fără sacrificii, Felea îşi urmează, consecvent cu sine şi am spune imperturbabil, propriul drum, suportînd cu stoicism comentariul de obicei doctoral şi nu rareori maliţios al confraţilor săi, chiar mai tineri, întru poezie sau critică[2], dispuşi adesea să abandoneze luciditatea imparţială a foiletonistului (de unde şi stima specială a poetului pentru probitatea de cronicar a lui Pompiliu Constantinescu), pentru a se extazia cu strategică precădere în faţa personalităţilor — cu sau fără ghilimele — în vogă. (Evoluînd între formulele consacrate, ilustrate de prestigiul unor talente ce s-au impus de la sine, şi experimentele spectaculoase, generate de obicei de îndrăzneli juvenile, mulţi critici omit de altfel frecvent din cîmpul preocupărilor lor din ultima vreme consemnarea realizărilor, de loc neglijabile, ale unor întregi generaţii de poeţi, cărora le revine în mare măsură meritul deschizătorilor de drum în poezia noastră contemporană — lucru care ar necesita însă o dezbatere specială).

Evoluţia acestui „om care tace şi se dăruie muncii", ori „visează luîndu-şi drept ţintă astrele nopţii" *(Ecouri)*, modern, ca poet, în limitele respectului său constant faţă de valorile durabile ale tuturor epocilor de avînt înnoitor, este aceea a unui citadin receptiv la tot ce înseamnă progres, dar străbătut şi de nelinişti şi angoase, şi chiar de vagi nostalgii (care sînt de fapt ale întregii lirici ardelene, cum s-a mai spus) de romantic, ce nu-şi poate ascunde nici regretul pentru deliciile pure ale contopirii cu natura, tot mai greu de realizat, în secolul de bitum şi şantiere al civilizaţiei moderne.

[2] De activitatea sa de critic literar ne ocupăm într-o altă parte a volumului.

Scanned with OKEN Scanner

Atras încă de pe băncile şcolii de mirajul literelor, Felea a desfăşurat o activitate susţinută de poet şi, concomitent, de critic literar (adesea sub semnătura Paul Lucian), începînd îndeosebi de prin 1941, unele din cele dintîi încercări ale sale văzînd lumina tiparului în paginile suplimentului lunar de cultură al unei publicaţii din oraşul în care şi-a făcut studiile liceale: *Gazeta de la Turda pentru tineret*. Destinate să ilustreze zodia sub care evoluau primii paşi ai Pegasului său, o serie de creaţii — evident, stîngace — ale acestei etape de început (1941—1943) vor figura probabil, cîndva, în vreuna din culegerile sale cu caracter de retrospectivă lirică. Pentru a satisface curiozitatea cititorului, reţinem deocamdată cîteva strofe reprezentative pentru vîrsta „începutului de drum" al tînărului poet de acum un sfert de veac. Iată, de pildă, unul din primele sale exerciţii lirice, intitulat eminescian *Floare albastră* şi datat 1941:

„Floare albastră cu parfum de cer
Şi cu frăgezimi de rouă — iubire;
Tinereţea mea te caută-n neştire,
Toate tainiţele sufletului meu te cer.

Te caut în grădina înflorită, zadarnic.
Mă întîmpină doar mirosul pămîntului,
Îmbrăţişările lascive ale vîntului
Şi fremătarea pofticioasă a ierbii, zadarnic.

Caut, dornic, floarea cerului curată;
Grădina îmi întinde fascinante flori,
Cu ademeniri de foc şi sînge în culori,
Şi cu miresme otrăvite mă îmbată . . .

Unde eşti, albastră floare cu parfum de cer?
Dornic, tainiţele sufletului meu te cer!"

Două strofe din *În marginea vieţii*, 1942:

„Stă la marginea vieţii ca la ţărmuri de ape
Şi priveşte cu teamă spre largul fumuriu —
Sufletul, cîteodată ar vrea să scape,
Dar se retrage trist ca-ntr-un sicriu.

Scanned with OKEN Scanner

Îi farmecă auzul murmurul străin,
Dar îl fură calmul scoicii liniştite —
Niciodată nu va cunoaşte aromatul vin
Stors din greii struguri de ispite."

Şi una dintr-un *Peisaj autumnal*, 1943:

„Toamna a strivit cocori între pleoape înroşite.
Gol a rămas în parc, ca şi în mine;
Greu zările s-au împurpurat de ruşine
Şi turnuri plîng pustiu, sub cer putrezite."

Nu e greu de recunoscut în asemenea crîmpeie ale adolescenţei sale poetice — şi cu atît mai mult poate în altele, mai puţin elaborate — ecourile proaspete încă ale unor lecturi din clasici (Eminescu), sau chiar din unii contemporani, cu timbru oarecum distinct, în peisajul poetic al vremii, de la — să zicem — Bacovia, la Beniuc. Mai presus de acestea însă stăruie în toate ceva din *atmosfera* poetică a acelor ani (o anume nelinişte, topită în vagul unor idealuri ce eşuează în cele din urmă în întrebări fără acoperire), făcîndu-se totodată simţite, chiar dacă nu îndeajuns de tranşant încă, şi unele note proprii creaţiei din epoca de maturitate a poetului, cum ar fi frecvenţa reflecţiei nostalgice, expresia mai degajată, ignorînd rigorile ritmului etc.

Momentul următor, corespunzînd — cu unele pauze — perioadei 1944—1948, e reprezentat de colaborările la *Tribuna nouă* şi alte publicaţii, îndeosebi clujene. Căutările lui Felea atestă acum un contact mai intim, pe de o parte cu lirica argheziană, iar pe de alta cu poezia universală, vădind mai cu seamă influenţe de sursă poescă şi o preocupare specială, în mare măsură abandonată ulterior, pentru expresia insolită. Din aceşti ani datează poeziile *Amurg profan*, *Oraş prolix*, *Ne fură umbrele* şi *Himere*, incluse abia în culegerea din 1966, precum şi numeroase altele, care ar merita de asemenea a fi reluate. Poetul îşi alcătuise de altfel chiar o mică plachetă, datată *Cluj, 1948* şi cuprinzînd un număr de 25 de poezii relativ închegate şi unitare, ca atmosferă şi tonalitate; intitulat ca şi volumul de mai tîrziu, *Revers citadin*, manuscrisul său nu a

Scanned with OKEN Scanner

avut însă șansa de a se vedea tipărit. Numele lui Victor Felea apare în schimb în această perioadă în sumarul unor caiete colective de poezie, ca *Veac 20* (1947), *20 poezii* (1948), *Zece poeți tineri* (1950).

În anii *Almanahului literar*, poezia lui Felea, ca și aceea a majorității colegilor săi de generație, cunoaște faza unor noi căutări. Pe de o parte, cerințele unei poezii de reflectare directă, cetățenească, a noului ev îl îndrumă, ca și pe atîția alții, spre formula poemului-manifest sau a poemului-reportaj, pentru care Felea nu dovedește însă o înzestrare specială, cum rezultă și din majoritatea pieselor de această factură, incluse în primul său volum tipărit. Pe de alta însă, — evident, în funcție și de noile etape ale propriei sale experiențe erotice, inerente vîrstei — creația sa înregistrează acum și o adevărată profuziune de poeme de factură intimă, destinate în mare măsură „sertarului" (cel puțin deocamdată), deși multe dintre ele ar prezenta și astăzi interes, datorită îndeosebi unei anume sincerități, de neîndoielnică sugestie lirică. Manuscrisul — relativ voluminos — pe care l-am avut la îndemînă, grație bunăvoinței autorului (destul de reținut altfel, în împrejurări ce reclamă confesiunea) cuprinde numeroase interludii lirice de o cuceritoare prospețime a sentimentului, alături de o serie de remarcabile meditații pe teme general-umane, care vor reține cu siguranță cîndva atenția editorilor.

Prin circumscrierea tematică sugerată în titlu, *Murmurul străzii* (1955) derutează pe cititor, care ar înclina să caute în paginile volumului aspecte și preocupări prin excelență citadine, ceea ce lectura dezminte în mare parte, deoarece adevăratul „murmur" al orașului nu-și trimite ecourile decît în cîteva poezii, între care *Reînvierea orașului*, *Toamnă*, *Dor* și încă trei sau patru compuneri, mai puțin izbutite. În rest, culegerea alătură arte poetice (*Biografie*, *Ai înțeles atunci*, *Autocritică*, *De ziua mea* ș. a.), versuri ocazionale, meditații, evocări, instantanee muncitorești și chiar *balade* (dovadă că și Felea și-a plătit tributul modei atît de scumpe „cavalerilor fără prihană" ai anecdotelor versificate . . .). Din stimă pentru autor — care de altfel își renegă astăzi, pe drept cuvînt, „copiii nelegitimi" ai aventurilor sale extra-poetice de odinioară — vom reține din volumul său de debut una din poeziile de

evocare și confesiune, într-adevăr reprezentativă pentru lirismul său, în curs de cristalizare — *Reînvierea orașului* (minus ultima strofă, excesiv declarativă, pe care nici nu o citățm):

„Anii mei au colindat orașul
desculți, fără pricepere, fără odihnă,
căutînd să întîlnească în vreun colț, în vreun ungher,
sufletul orașului de piatră și de fier.

Străzi cenușii, fluide, fără hotar,
pe care pluteam într-o ceață de vise...
Catedrale și parcuri pustii
mă amăgeau în amurguri cu vagi paradise.

Oamenii, copleșiți de-o beție ciudată,
căutau să uite veacul de umbră
rătăcind pe pavajele reci
ca pe o plajă depărtată și sumbră.

Toamnele de atunci nu mai sînt ale mele,
anii de-atunci sînt ca niște inele
pe care nu le mai porți;
altă lumină cade pe oameni,
altă lumină surîde în porți".

Prin cîteva din poeziile îndelung amînatului său volum de debut, prin numeroase inedite ale acelorași ani, dar mai ales prin culegerea sa din 1958, *Soarele și liniștea*, creația lui Victor Felea afirmă conturele unei individualități poetice distincte. Noile sale versuri, situate la confluența poemului de factură whitmaniană, cu lirica proprie prin excelență veacului XX, vădesc efortul unei notabile apropieri de problematica umană a epocii noastre, dar totodată și o preocupare mai intensă în direcția interiorizării și a reducerii la esențial a expresiei. Lirica sa de ecouri murmurate din adînc își redescoperă acum unele valențe uitate, receptînd cu spor de profunzime „marele, adormitorul cîntec al materiei" *(Cîntecul materiei)*, ca și „pătrunzătoarea melodie a celor mai tăcute dintre inimi" *(Poetul)*. Participarea poetului la noua realitate, adînc transformatoare, a socialismului, care „dă glas măreției umane", se concretizează în volumul *Soarele și liniștea* — în accepția ușor restrictivă a

Scanned with OKEN Scanner

vremii cînd a apărut acesta — îndeosebi în cîteva poeme ale ciclului *Arde un foc nestins*. Imagine impresionantă a unui univers dantesc, în care însă omul, devenit stăpîn al bolgiilor, porunceşte şi supraveghează, supune şi canalizează nemăsurata forţă a focului şi a oţelului incandescent, poemul *Am văzut cuptoarele Siemens-Martin*, de pildă, se numără printre piesele cele mai ilustrative pentru modul în care concepea Felea să-şi afirme prezenţa în actualitate, rămînînd totodată una din bucăţile cu adevărat antologice ale întregii sale creaţii:

Am fost la cuptoarele Siemens-Martin
Şi am auzit bubuitul enorm, mai cumplit decît vuietul mării,
Unde strigătul omului se pierde ca o şoaptă
Şi unde totul se cutremură ca o pădure bătută de vînt.

Am fost la cuptoarele Siemens-Martin
Şi am văzut jerba de foc a oţelului cînd curge în oale de piatră
Inundînd ca un roi de stele pămîntul negru,
Am văzut feţele oamenilor scăldate-n sudoare.

Am fost al cuptoarele Siemens-Martin
Şi din toate cîte am văzut, o imagine mi-a rămas în deosebi:
Oamenii aceia mici şi negri, şi iuţi în mişcări,
Alimentînd focul şi stăpînind oţelul".

Lirismul lui Felea, sugerînd cadenţa largă, cu efecte orchestrale, a cîntului whitmanian, pare a îmbina aici, ca şi în poemul *Uzinele*, de asemenea demn de antologat sau, parţial, în alte cîteva poezii de aceeaşi factură, notaţia plastică, bogată în semnificaţii de amplitudine universală, cu elemente ale propriei sale biografii poetice, tot mai des străbătute de ecourile majore ale cotidianului citadin.

Paralel cu această undă gravă, de o rezonanţă solemnă chiar, pe alocuri (pe care o vom reîntîlni în volumul *Voci puternice*), *Soarele şi liniştea* dezvoltă însă şi alte virtualităţi ale vocaţiei lui Victor Felea. Conştient de faptul că „procedeele construcţiei prin imagini variază, ca şi toate celelalte laturi tehnice ale versificaţiei, în raport cu saturaţia cititorului faţă de o anumită formă" (intuiţia îi aparţine lui Maiakovski), poetul meditează şi la posibilitatea unei esenţializări a expre-

Scanned with OKEN Scanner

siei, prin degajarea ei totală de acele „podoabe convenționale" (Pușkin), banalizate inevitabil prin practica multiseculară a ceea ce Whitman încă numea „literatură literară". Așa se explică așa-zisul *prozaism* — țintă facilă a criticilor grăbiți — ce definește în aparență unele poeme, deliberat reduse la dimensiunile *gîndului* poetic. Experiența, ilustrată stîngaci încă, în *Soarele și liniștea*, îl va conduce pe Felea, în culegerile următoare, către o formulă ce-i va deveni proprie, dovedindu-se totodată și esteticește profitabilă.

Situate sub emblema unei alegorii, în care *Soarele* simbolizează dogoarea vieții și forța de regenerare a aspirațiilor luminoase, iar *Liniștea* — „armonia culorilor, unitatea nesfîrșitelor forme", prin care „lucrurile ating inima omului" și se desăvîrșesc, spre a aduce „laudă soarelui", poemele celei de a doua culegeri a lui Victor Felea — inegală încă, dar în vădit progres față de prima — lărgesc registrele inspirației sale (aflăm aici și un remarcabil ciclu erotic, *Scurtă întîlnire*) și atestă căutări ce nu vor întîrzia să-și afirme reușitele.

Intitulat — ușor paradoxal, pentru cititorul obișnuit cu *Murmurul străzii* și cu *Soarele și liniștea* — *Voci puternice*, volumul din 1962 al poetului încearcă într-adevăr să înlăture surdina cu care ne familiarizase lirica sa, fără a izbuti însă întotdeauna să confirme și virtuțile de tribun pe care și le atribuie cîteodată autorul. Capabil, fără îndoială, să vibreze pe mai multe lungimi de undă (aceasta rămînînd una din caracteristicile profilului său liric), Felea adoptă aici tonalitatea gravă, cu modulații ce se suprapun parcă unor forme cînd domoale, cînd energice, de relief montan, a buciumului, lansînd apeluri și celebrînd evenimente, stimulînd elanuri colective și elogiind virtuți de bărbătească abnegație. Atitudinea ca atare nu-i este exterioară poetului, dovadă frumusețea în sine a unor poeme de rezonanță voit whitmaniană, ca *Oameni* (avînd chiar un motto din autorul *Firelor de iarbă*), *Numele tău*, *Prin aceste locuri*, *Ecouri*, *Iată viața!* și altele, în care fiorul de autentică trăire a idealurilor umane aparține nedezmințit sufletului de rapsod modern al lui Felea. Ceea ce nu concordă însă îndeajuns cu structura și resursele lirismului său, refractar clamărilor directe și ostentației grandilocvente, este acea aspirație spre un anume titanism, la care se

Scanned with OKEN Scanner

referea judicios G. Dimisianu[3]. Valabile în cazul, să zicem, al lui Beniuc („O lume nouă *eu* am să ridic" — etc., etc.), temperament vulcanic și personalist, afirmațiile de tipul: „glorie și strălucire voi da oricărui lucru ieșit din mîinile mele" sau: „Eu peste toate trebuie să mă înalț / Să fiu văzut de departe ca munții" *(Sînt omul care construiește)* nu-l avantajează pe Felea, chiar din perspectiva crezului său artistic, străbătut de postulatul simplității și al refuzului oricărei stridențe (*Respirația, aceasta e poezia,* constată altfel poetul, în același volum).

Titlul nu acoperă însă, de fapt, întreaga substanță a culegerii, în cuprinsul căreia aflăm și cel puțin un ciclu (III), ce se susține printr-o tensiune lăuntrică, revelată cu discreția meditațiilor senine sau ușor melancolice ale celuilalt registru al lirismului lui Felea. Soarele, liniștea, iubirea, florile și arborii grădinilor de cartier, anotimpurile, în succesiunea lor, cu adînci rezonanțe în sufletele visătoare, sînt motivele predilecte ale poetului, în *Dimineață de vară, Despărțire de ierburi și flori, Lumina de aur a toamnei, Nocturnă, Plecare.* Reținem atmosfera de reală sugestie lirică a unor pasaje din întîiul poem citat:

„Clapele unui pian sună arar,
Atinse de o mînă distrată.
Liniștea, ca o fată zveltă,
Trece pe lîngă mine, trece zîmbind
Printre pomi, printre flori, printre case,
Merge să hrănească porumbeii și turturelele
Care din mîna ei vor ciuguli.
. . . . . .
Un dor îmi deschide fereastra
Spre zări inundate de soare
— Haidem la drum, îmi șoptește —
Și drumul se-ntinde în față, tăcut și puternic,
Gata să plece cu mine
Oriunde m-aș duce".

Pe aceeași lungime de undă recepționăm și mesajele lirice ale *Reversului citadin* (1966) — volum ce se pare de altfel că a înclinat definitiv și balanța criticii, în favoarea poetului.

[3] Cf. cronica din *Schițe de critică,* E.P.L., 1966, p. 147.

Scanned with OKEN Scanner

Profilul liric al autorului se conturează aici în însăşi intimitatea confesiunii sale. Am putea cita spre ilustrare numeroase versuri sugestive din poezii ca *Azi ştiu, Ireductibil, Un rîu de munte, Profil, Între vîrste, Subiectiv, Constructor* şi multe altele. Intuindu-şi structura de „Diamant ireductibil", cu strălucirea proiectată *în interior (Ireductabil)*, Felea se refuză de data aceasta gesturilor largi, patetice, chiar dacă uneori tentaţia afirmărilor zgomotoase, salutate deobicei de o anume critică, îl mai invită să se „arunce" în „vîrsta cea nouă" a succeselor uşoare, ce par a caracteriza însă cu totul alte structuri artistice. Iată-l, de pildă, apostrofîndu-se în acest sens, în poezia *Între vîrste:*

„Ştiu că uneori îţi place să te crezi cineva,
Să te uiţi îndărăt către propriu-ţi mit
Ca spre-o fantastică umbră ce mereu te-nsoţeşte.
Dar iată un glas în şoaptă îţi spune
— Nu te-amăgi. Nu-ţi arunca de pe umeri povara
Ca să devii mai uşor.
Lasă-i pe alţii să zboare
Făcîndu-ţi de departe semne cu mîna.
Ţie îţi vine greu să te desparţi
De ceea ce-ntîlneşti în drum şi te reţine,
De o nuanţă-n plus, de noi vibraţii,
De dorul unor bucurii răscolitoare.
Îţi vine greu să fii furtunos şi patetic
Şi faci gesturi puţine, doar atît cît să fii înţeles."

Îndemnul final: „Haide! Aruncă-te în vîrsta cea nouă / Ca într-un rîu cu undele nerăbdătoare" răsună astfel strident chiar în context, poetul pledînd de fapt pentru interiorizare şi discreţie. Cum singur o spune, Felea a adus, „printre atîtea felurite glasuri", „o undă de cîntec / asemenea şoaptei de vînt cînd trezeşte pădurea" *(Azi ştiu)*, ceea ce nu e puţin. Corul poeziei noastre contemporane ar fi cumplit de obositor şi de monocord, dacă pasajelor de recitativ nu li s-ar adăuga şi unele interludii de o altă tonalitate (firește, nu neapărat „minoră", cum ar putea eventual deduce unii profesionişti ai calamburului ieftin).

Scanned with OKEN Scanner

Fără a fi un introvertit, în accepţia consacrată în tratatele de psihologie, poetul *Reversului citadin* pare a fi mai puţin chemat să „reflecte" direct impresiile şi senzaţiile pe care le receptează din contactul nemijlocit cu realitatea cotidiană (şi aceasta, în ciuda caracterului de notaţii al unora dintre versurile sale). Retortele ascunse în care se înfiripă la Felea cadenţele lirice de maximă autenticitate nu au nimic comun cu metafora — banalizată poate, dar sugestivă pentru alte structuri poetice — a „cutiei de rezonanţă", întrucît semnalele primite din afară generează la el poezie doar în măsura în care se integrează într-un sistem de relaţii îndelung şi temeinic asimilate şi organizate, în forul intim al conştiinţei şi afectivităţii sale. În afară de aceasta poetul, care nu e un spontan, în sensul comun al termenului, am văzut că are şi o adevărată oroare de tot ce sugerează artificiul şi spectaculosul, în materie de expresie lirică. De aceea adeseori sunetele îşi înăbuşe, în versul său, acuitatea, culorile se estompează, dînd acea impresie de înşelător „prozaism" la care ne-am mai referit. Domeniul care înregistrează la el cele mai multe reuşite este, evident, acela al poemului de dimensiuni reduse, concentrat şi sobru în expresie. Unele mici piese ale sale par a-l apropia chiar, prin simplitatea şi laconismul comunicării poetice, de formula ungarettiană — ceea ce nu înseamnă însă numaidecît că ar fi vorba de vreo influenţă. (Notăm dealtminteri că la autorul *Reversului citadin* orice influenţă, venită fie şi din zone temperamental limitrofe, e filtrată de obicei atît de strîns — excepţiile sînt rare, în special în ultima vreme — încît exclude filiaţia directă.)

Un loc oarecum aparte ocupă în volum cele cîteva piese datate 1943 şi reţinute din prima variantă, amintită, a *Reversului citadin: Oraş prolix, Amurg profan, Ne fură umbrele* şi *Himere.* Aparţinînd unei alte perioade de creaţie, aceste poezii se remarcă printr-o expresie mai colorată, cu asocieri verbale neaşteptate adesea, dar sugestive. Iat-o pe cea dintîi, transcrisă integral:

„Oraşul se întindea prolix
Sufocînd în adîncimi mistere anonime.
Mergeam să te-ntîlnesc (la şapte fix) —
Erai sensibilă şi castă în mulţime.

Scanned with OKEN Scanner

Ochii tăi ascundeau ape adînci,
Părul mă tulbura ca o poveste,
Fruntea ca o melodie de zăpadă,
Fecioria ta ţipa o albă veste.

În oraşul întristat de fulgi
Te-am văzut profanată de îngerii beznei —
Ca să te iert, ochii i-ai făcut dulci,
Ţi-am sărutat sînii şi zvelteţea gleznei.

O, puritate, iubirea mea ca o pată
S-a întins peste argintul tău calm —
Cine va înţelege jocul acesta
În oglinda ta necercetată?"

O altă suită, îndreptăţind poate cel mai mult — alături de piese ca *Vis citadin*, *Şi noaptea e frumoasă* ş.a. titlul culegerii („*Revers* citadin"), dezvoltă o temă de asemenea mai veche în creaţia poetului, — aceea a meditaţiei în ambianţa odihnitoare a grădinilor mărginaşe, adevărate oaze de pace şi lumină pentru citadinul dornic să uite o clipă „gustul amar al oraşului": *Noaptea, în grădină, Septembrie, Cununa frumuseţii, În liniştea dimineţii, Tăcerea grădinii, Amintindu-mi.* Diferit ca intenţie poetică şi mai ales ca modalitate de expresie, ciclul sugerează asocierea cu Anghel *(În grădină)* cel mult prin tonalitatea uşor nostalgică, elegiacă, a unor poezii ca *Tăcerea grădinii* sau *Cununa frumuseţii*, — pe care o şi citãm:

„Deschideţi-vă florilor corola
Albastră, galbenă sau roză
În ora fragedă din zori,
Lăsaţi-vă iar sărutate de soare şi de vîntul cald..
Eu am ieşit să văd lumina şi gingăşia de fecioară
a tulpiniţelor firave înghesuite în grădină
ca pe-un mormînt al nimănui —
Şi liniştea mă învelește...
Un vis de glorie m-ajunge
Venit de cine ştie unde,
Din văile dezamăgirii.
Nu m-a uitat?
Ce vis tîrziu...,
Tristeţea ca o fată blondă străbate sufletul cîntînd

Şi glasul ei răsună dulce.
O, zi senină, pune iară
Pe fruntea mea îngîndurată
Cununa frumuseţii tale
Cu spinii vechilor iluzii
Din tinereţea depărtată."

Reveria cu accente elegiace, bovarice chiar, vizînd îndeosebi acea senzaţie de neîmplinire a rosturilor visate, cîndva, în tinereţea de elanuri a poeziei sale, meditaţia pe tema de eternă confruntare a timpului, ce proiectează pe fruntea prezentului luminile unui viitor de „mari priveliști", înclinînd însă totodată „către somn", sub greutatea ireversibilului amurg, „făptura puţină" a poetului *(Prin timpuri)*, constituie punţile ce ne conduc către *Omul modern* (1967).

Lipsită, ca şi *Reversul citadin,* de obişnuita compartimentare în cicluri, ultima culegere a lui Victor Felea sugerează fluxul continuu al unor meditaţii, în care ecourile cotidianului se întîlnesc cu pulsaţia intimă, gravitînd în jurul propriului destin poetic. O preocupare statornică pare a defini în special această etapă. Este vorba de aspiraţia spre un fel de *excelsior,* izvorîtă din conştiinţa aceleiaşi neîmpliniri, ce-l macină de cîtăva vreme, sub impulsul unor energii deocamdată indehiscente. De aici exhortaţiile adresate propriului eu poetic din *Vîrstă matură* („Ce forţă nebănuită ascunzi în tine!... E timpul să-mi răsune cu putere glasul..."), *Reculegere* („Un gînd la trecut mă apasă: / Prea puţin, prea puţin — şopteşte / Cu melancolia timpului ireversibil / Şi-atunci se-nalţă gîndul viitorului / Cu speranţa lui niciodată istovită / Şi-mi spune: Lucrează! Lucrează!"), *Zi nouă* („...Să-mi depăşesc neliniştea, / Şovăitoarea mea vitalitate / Ca un atlet ce-şi depăşeşte zi de zi recordul"), *Preludii la o primăvară* („Ah, cum aş vrea să mă trezesc şi eu / ....Din anotimpul vîrstelor parcurse"...) sau *De tînăr încă*... — ultima, un adevărat *curriculum vitae,* cu pasaje uşor discursive, dar şi cu secvenţe de tulburătoare sinceritate, între care se reţine îndeosebi finalul:

„...Şi peste toate acestea, o altă aşteptare
Mai dureroasă, mai grea,
Lîngă poarta destinului meu de poet,
Poartă la care şi astăzi mai bat şi aştept.

Scanned with OKEN Scanner

Mi-am luat şi merinde pentru vreme-ndelungă
Şi dorm cu capul pe piatră
Ca somnul să nu-mi fie adînc,
Să aud cînd va fi să se pună-n mişcare
Teribila poartă ce-ascunde
Miraculosul ţinut
După care de-o viaţă tînjeşte
Sufletul meu însetat".

Fără amabile gratuităţi, ne-am permite să observăm că insatisfacţia poetului, valabilă doar în raport cu aspiraţia spre autodepăşire ce trebuie să călăuzească orice efort creator, ni se pare mai puţin oportună, dacă o privim din unghiul cititorului familiarizat cu întreaga sa operă. Demonstraţia se poate susţine de altfel şi numai prin raportare la acest ultim volum, care, alături de *Revers citadin*, conturează o prezenţă autentică în lirica acestor ani, sugerînd în acelaşi timp şi drumul parcurs de autor (o parte din poezii aparţin perioadei 1943—1948). „Uneori placid, alteori fantast", Felea se dovedeşte mereu însetat de „frumuseţea lumii", pe care şi-o încorporează înfiorat pentru a o converti apoi în „imn intern", abia murmurat *(Zile de vară)*. Pudoarea gîndului nud, încolţit „la confluenţa cu tăcerea", în anii cînd „O apă tulbure şi zgomotoasă, / Bolborosind un grai străin şi neînţeles" străbătea încă sufletele oamenilor *(Albii noi)* cedează locul, în versurile sale mai noi, dorinţei de a se confesa continuu, sieşi şi lumii, de a-şi *striga* chiar gîndurile (sugrumate poate, unele, în vremile de obstrucţie a lirismului). O adevărată renaştere, prin simţuri, a spiritului sugerează poemul *Reîntoarcere:*

„... Ci iar revin la bucuria simplă
a zilei care-mi dă lumină,
a nopţii ce mă ocroteşte
sub cortul ei liniştitor;
revin la simţuri, la privirea
ce mă desfată cu privelişti,
la farmecul auzului, prin care
un univers subtil pătrunde-n mine,
la pipăit, la gust şi la miros
care-mi redau conturele, savoarea

atîtor lucruri şi fiinţe dragi,
la toate darurile vechi şi noi
cu care m-am deprins să mă-nconjoare
şi oamenii şi bunele stihii,
revin la ele, în matca lor restrînsă
bolnav de gînduri şi cu faţa plînsă".

Ultimul vers îl defineşte pe însuşi *omul modern*, căruia îi închină Felea culegerea — şi aici credem că rezidă una din cele mai profunde şi mai scăpărătoare idei ale acesteia. Cu îndrăzneala marilor adevăruri dintotdeauna, poetul distruge mitul „omului *modern*", ca întruchipare ideală a virtuţilor pe care i le conferă civilizaţia şi cultura acestui secol, atrăgîndune parcă atenţia că adevăratul triumf al umanităţii este incompatibil cu vanitatea şi suficienţa unui Prometeu ce se îmbată de glorie, înainte de a-şi fi desăvîrşit opera. Omul Modern imaginat de Felea e o conştiinţă luptătoare, ce priveşte viaţa „cu atenţie şi seriozitate / Ca un medic la căpătîiul bolnavului", misiunea sa rămînînd necontenit aceea de a face „o lume mai bună". Înarmat cu această dialectică a perfectibilului, care aparţine prin excelenţă zilelor noastre, el nu-şi reprimă nici tristeţea neîmplinirilor subiective (ilustrată într-o altă ordine de idei), nici nostalgia viselor spulberate, prin libera consimţire a sacrificiului *(De tînăr încă . . .*, în sens apropiat — *Întrebare)*, după cum nu-şi ascunde nici neliniştea existenţială, de luptător adesea „fără de arme", în faţa necunoscutului (*Într-o zi . . .*). Pe seama acestei conştiinţe trebuie pusă şi acea meditaţie, de o adîncime şi de o concentrare a expresiei, rare, în creaţia oricărui poet, intitulată *Există pretutindeni*:

„Există pretutindeni o muncă neistovită, o muncă grea,
o muncă urîtă, ciclopică, necruţătoare,
o muncă primitivă, sălbatică, sordidă,
pe care totdeauna cineva o face
căci trebuie s-o facă cineva.
Există pretutindeni oameni
ce-ndeplinesc pentru alţii
cele mai îngrozitoare munci,
în frig, în noroi,

Scanned with OKEN Scanner

în beznă şi-n umezeală,
în aer închis, viciat,
pe timp de arşiţă sau de furtună,
în adîncimi de ape
sau suspendaţi peste abisuri.
Există pretutindeni asemenea oameni,
poate brutali, poate fără de minte,
poate nepăsători fără să vrea,
poate încovoiaţi de soartă
sau născuţi într-o zodie rea...
Există, îi vedem şi îi ştim —
Dar oare ce spune sufletul lor
Sub talpa orgolioasă a umanităţii?"

Frazarea largă, cu acumulări ce explodează în străfunduri, declanşînd reacţia în lanţ a ideilor, expresia frustă, dar cu ecou în straturile adînci ale sufletului, cadenţa gravă, anticipînd în auz metafora din final conferă o densitate de nor întunecat acestui poem, demn de pana unui maestru.

Omul modern limpezeşte, în fine, şi problema afinităţilor, manifeste sau virtuale, dintre autor şi poetul *Firelor de iarbă*, (cu care a fost uneori abuziv asociat). Într-adevăr, prin aproape întregul său sumar, alcătuit din meditaţii şi elegii, din poezii de confesiune sau de atmosferă, din vignete lirice sau din notaţii de pastel, rar străbătute, prin însăşi natura lirismului interiorizat al lui Victor Felea, de accente energice, volumul sugerează mai curînd reţinere, în ordinea raportărilor *directe* şi globale la creaţia marelui american, integrîndu-l pe autor cel mult în *descendenţa* acestuia. Whitmaniană rămîne deci la Felea, dincolo de orice consonanţe formale (ce-i pot pricinui, cum am văzut, şi stridenţe, faţă cu fondul său real), îndeosebi pasiunea cu care se apropie de problematica umană, tulburătoare fie prin grandoarea-i intrinsecă, fie prin accentele de mistuitoare compasiune, pe care le transferă în sufletul poetului. În rest, atît ca modalitate de expresie, cît şi prin valorile subiacente ale pulsaţiei ei intime, lirica lui Felea se refuză analogiilor şi mai ales subsumărilor, conturînd un profil original, de citadin agitat spiritualiceşte, dar cu gesturi reţinute şi cu un glas de o cuceritoare discreţie. Întocmai ca *Plopul* uneia din cele mai inspi-

Scanned with OKEN Scanner

rate poezii ale *Omului modern*, Felea *vibrează tăcut* de *gînduri fecunde* şi *vaste simţiri*, ţinîndu-şi mereu dreaptă *cumpăna inimii*,

„Între cer şi pămînt,
Între ceea ce-a fost
Şi ceea ce vine".

Scanned with OKEN Scanner

POETUL AUREL GURGHIANU

De la *Drumuri*
la *Biografii sentimentale*

Fiu al Cîmpiei transilvane[1], Aurel Gurghianu a debutat (*Drumuri*, 1954) ca poet al satului contemporan. Miresmele ierburilor vibrînd „ca niște corzi în vînt", paleta luminată de auriul lanurilor de porumb, imaginea cumpenelor înalte, evoluînd la orizont îi domină, nostalgic, memoria, stimulîndu-i meditația, în peregrinările sale prin „parcurile prăfuite" ale orașului (*Cîmpurile*). Relația afectivă dintre poet și ținutul natal e mărturisită direct în strofa de început a unui *Pastel:*

„Iubesc aceste-ntinderi minunate,
Cîmpia ce renaște-n primăvară...
Și-acuma port în sufletul meu toate
Impresiile strînse-odinioară"

Motivul dezrădăcinării, atît de caracteristic poeziei ardelene a secolului al XX-lea, de la Goga la Beniuc, străbate multe dintre versurile acestui volum, depășind limitele ciclului *Cîntecele Cîmpiei*, situat în fruntea culegerii și putînd fi întîlnit — e adevărat, mai puțin frecvent — și în volumele următoare ale poetului. Mediul citadin e asemuit, în același *Pastel*, cu „nisipul" pe care „barca" lui Gurghianu îl părăsește bucuroasă, spre a rătăci pe întinderea „aromitoare" a „ținutului larg". Realitățile, vechi sau noi, ale satului constituie pentru el prilejuri de evocare și surse de sugestie metaforică. Revederea cuibului construit de „cocostîrcii cu gîturile-albastre" deasupra casei părintești îi evocă luminișuri din grădina copilăriei (*Cuibul de barză*). Alte imagini ale peliculei de documentar (cu inerente stîngăcii și mai ales concesii fă-

[1] N. într-o comună din județul Mureș, Iclănzel, la 11 mai 1924

cute platitudinii epicoide „en vogue"!) a *Cîntecelor Cîmpiei* îl transpun în umbra „durerilor înăbuşite", cu secvenţe tragice *(La un mormînt)* sau cu năluci ce personifică oroarea de un anume trecut *(Vrăjmaşul)*, ori ni-l recomandă ca versificator de anecdote, axate pe motivul hamletismului mijlocaş *(Chifor)* sau cu intenţii precumpănitor satirice *(Întîmplarea cu Sodomia şi cu găinile)*. Al doilea ciclu al volumului, intitulat *Oaspeţii noştri*, cuprindea versuri închinate celui de-al patrulea Festival al tineretului şi studenţilor, urmate de ciclul miscellaneu *Prin ţară*, ce înmănunchia comentarii lirice ocazionale, punctate de pasaje declarative sau ostentativ didactice, reportaje versificate *(Creşa)*, portrete de oameni ai zilelor noastre *(Vecinul meu)*, alături de unele portrete satirice *(Poetul şi divanul, Baroana)*, un rondel cu finalitate similară *(Rondelul cultivatorului de ţînţari)*, o rememorare a unor momente din trecutul Moldovei *(Pe străzile Iaşului)*, precum şi cîteva evocări, avînd în centru figurile unor scriitori, socotiţi de poet în rîndul înaintaşilor săi — Anghel, Creangă şi îndeosebi Topârceanu *(Cimitirul „Eternitatea")*, o baladă villonescă, străbătută însă de accente critice la adresa „nopţilor de odinioară", un pamflet antiimperialist etc.

Ceea ce se constată, în general, cercetînd această primă etapă a creaţiei lui Gughianu este faptul că poetul nu-şi descoperise încă adevăratele valenţe ale propriului lirism. Titlul volumului său de debut semnifică, cu alte cuvinte, diversele „drumuri" pe care încerca să le exploreze poetul urmînd ca, abia o dată cu volumul din 1957, talentul său să-şi afle albia firească, în cadrul liricii meditative şi de notaţie, prilejuite de contactul mai intim al artistului cu realitatea şi problematica majoră a contemporaneităţii. Puţine sînt, tocmai de aceea, poeziile care ar putea fi reţinute, din cadrul acestui volum, în paginile unei eventuale antologii. Poemul de pură naraţie, ca şi lirismul obiectiv sînt modalităţi improprii temperamentului său artistic, prin excelenţă liric. Însăşi ipostaza satirică, în care unul din primii săi comentatori încerca să descopere cea mai propice direcţie de realizare a vocaţiei sale lirice, îi este în mare măsură străină. Anecdota, oricît de sprinten ar fi ea versificată, nu dă, la Gurghianu, decît în mod cu totul excepţional, rezultatele scontate. Aşa se explică faptul că cele mai multe dintre poeziile în care acesta încerca să-şi obiectiveze lirismul eşuau, în cele din urmă, într-un fel de

istorioare morale (mai precis: moralizatoare): *Chifor, Boii, Seară la Căminul Cultural, Pe lîngă Mureș, Mormîntul ostașului* ș.a. Amprenta didacticistă este de asemenea supărătoare într-o poezie ca *De vrei cinstire . . .*, simplă exhortație, prin care poetul își îndeamnă fratele să nu se lase furat „de prea mărunta brazdă părintească". Mai realizate sînt doar acele poezii, în care atitudinea lirică domină relatarea: *Cuibul de barză, Șoapte, Pastel* (cu excepția strofelor finale, viciate de prozaism), *Poetul și divanul, Pe străzile Iașului* și, eventual, încă două sau trei, ca *Cimitirul „Eternitatea"* și altele.

Dacă încercăm să raportăm aceste prime „drumuri" ale poetului la unele tendințe cu caracter dominant în poezia vremii, deficiențele amintite ne apar, fără îndoială, mai mult decît scuzabile. Aprecierea exagerată de care se bucurau, în acei ani, epicul și anecdoticul în dauna liricii propriu-zise a determinat, după cum se știe, pe mulți poeți să-și irosească un timp talentul, în direcții pentru care le lipsea înzestrarea necesară. A fost nevoie de exemplul unor creatori de prestigiu, ca Tudor Arghezi (cu poemele sale de factură pronunțat lirică), Mihai Beniuc (cu *Mărul de lîngă drum*), ori — mai tîrziu — Miron Radu Paraschivescu (cu *Versul liber*), pentru ca neîncrederea dogmatică în virtuțile liricii să cedeze, treptat, terenul, manifestării nestingherite a vocației fiecărui creator.

În rîndul celor ce au pledat pentru reîmprospătarea liricii noi poate fi situat, alături de ceilalți clujeni, și Aurel Gurghianu. Cel de al doilea volum al său, intitulat *Zilele care cîntă* și apărut în 1957, constituie un succes de netăgăduit în această direcție.

Zilele care cîntă vădesc evoluția — e adevărat, lentă — a ruralului, aparent inadaptabil altor medii, din *Cîntecele Cîmpiei*, către o poezie a noilor realități și aspirații citadine. Situată programatic în fruntea volumului, poezia *Melodiile cartierului* mărturisește noile căutări ale poetului, purtat de valul unei „cunoașteri tîrzii" în lumea armoniilor de fier și piatră ale orașului. Auzul său, nedeprins cu melodiile „neauzite de strămoși", percepe acum, — „poate confuz" încă, după propriile-i temeri — cîntarea fierbinte a halelor, freamătul „cartierelor de piatră". Glasurile cîmpiei și ale pădurii, adormite „ca-ntr-o fîntînă" în adîncurile sufletului său de rapsod al satului, reînvie însă, nu o dată, și în paginile acestui volum,

Scanned with OKEN Scanner

prilejuindu-i notații și rememorări de autentică poezie. Revenirile în peisajul natal au acum pentru Gurghianu semnificația mitului străvechi al lui Anteu:

„Aș lua-o iarăși razna, săptămînile pe rînd,
În cojoc — trîntit pe dricul unei sănii cu oplene —
Ca Anteu simțind pămîntul, să respir în zări flămînd
Aerul tăios, sălbatec, al Cîmpiei ardelene".

(Iarnă în cîmpie)

Imaginea cîmpului de porumbiști, a cărui muzică gravă și tainică a deprins să o perceapă încă din anii copilăriei, îl însoțește statornic la masa de lucru, potențîndu-i nostalgic sentimentul și împrumutînd cîntecelor sale acorduri suave, de fluier: „Și lui, precum iubitei, rămasu-i-am statornic" — proclamă poetul, în pastelul *Cîmp.* Și confesiunea continuă, în termeni fără echivoc, în strofa finală:

„Cînd zarea mă absoarbe spre depărtări cu-ncetul
Pămîntul mă privește cu mii de ochi verzui —
Și cînd m-atrage iarăși la masa mea caietul
În mine cîntă cîmpul cu fluierile lui".

Multe dintre poeziile acestei etape dovedesc de altfel oscilațiile inerente ale poetului între tematica rustică și silvestră, pe de o parte și cea citadină, pe de alta. Copleșit de freamătul citadin, poetul caută clipe de liniște fie în lumea satului — pe care, cunoscînd-o în profunzime, e departe totuși de a o concepe static, în secvențe de atmosferă idilic-patriarhală, cum se întîmplă în cazul creațiilor pe temă similară ale tradiționaliștilor (imaginea nouă, contemporană, a satului e prezentă în poezii ca *Bătrînul, Ulița satului* ș.a.), — fie în ambianța stenică a munților și a pădurilor de brad, cărora le și dedică un întreg ciclu, *Cîntecele munților;* ajuns în ipostaza atît de rîvnită a copilului de altădată, rătăcind cu fluierul de trestii prin lanul de porumb, ori în aceea a „turistului" dornic să se reculeagă în liniștea solemnă a înălțimilor, autorul *Melodiilor cartierului* nu-și poate reține însă acum nici nostalgia, fie și cu totul pasageră, a confortului urban. Obișnuința cotidiană a deliciilor pe care viața modernă nu le oferă, deo-

Scanned with OKEN Scanner

camdată, decît citadinilor îl face să-i scape, nu fără o undă de ironie, considerații de felul celor cu care debutează poezia *În plină zi:*

„Oraș al bucuriilor și-al dezolărilor mele,
Ai rămas undeva departe.
Contururile tale s-au șters dincolo de munți.
Primăvara ta timpurie,
Opera și concertele
Au amuțit pentru mine“ . . .

Realitatea contemporană, reflectată în *Drumuri* fie cu mijloacele epicului, inadecvat, cum am mai arătat, lirismului congenital al lui Gurghianu, fie la modul festiv, se bucură, în multe poezii ale acestui al doilea volum, de o atenție, dacă nu sporită, cantitativ, în orice caz mult aprofundată, ca manieră artistică. Chiar atunci cînd au la bază un fapt, ca în *Bătrînul,* unde asistăm la un colocviu între poet și Matusalemul satului, noile sale creații pe teme actuale denotă, alături de un sensibil spor de penetrație în ordinea esențelor, o și mai evidentă maturizare a mijloacelor de expresie. Sugestia și simbolul, luînd locul uimirilor retorice și constatărilor declarative din unele poezii ale primului volum, se dovedesc mult mai eficiente, prin funcția lor estetică. Succesele și perspectivele cosmonauticii, de pildă (temă la ordinea zilei, pe atunci), își luminează mai adecvat semnificația, prin simpla notare a unor reacții mute *(Bătrînul),* decît prin cea mai conștiincioasă narație, fie ea și punctată de așa-zise intervenții lirice. Rezerva descifrată în ochii bătrînului, ce privește luna „cu religiozitatea prorocilor“, gata să se descopere în fața ei, „cum se descopereau poeții popoarelor străvechi“, alături de acele „tresăriri ciudate“ din privirile nepotului, mai puțin obsecvios cu tradiția, amplifică, în dimensiunile largi ale prometeismului contemporan, valorile simbolice ale faptului relatat. Notația cu funcție generalizatoare, folosită ca instrument de bază în *Ulița satului,* stimulează aceeași lărgire, în plan afectiv, a sensurilor revoluției, în mediul rustic. Din cîteva asemenea notații:

Scanned with OKEN Scanner

„Ploile și anii
Șters-au urmele pașilor mei.
. . . . . .
Nu mai recunosc ulița satului azi;
Casele vechi, casele vechi
S-au înclinat spre apus
Vacile albe
Ating cu botul conducta de gaz ...“ —

ș. a. m. d., se conturează, în context, imaginea mult mai complexă a noului din viața de azi a satelor noastre, fiecare element revelînd, de fapt, profunde valori dialectice. Procedeul — firește, atunci cînd nu constituie un scop în sine — ni se pare mai adecvat structurilor lirice contemplative și, esteticește, oricum, mai eficient, decît simpla exclamație admirativă prin care sînt celebrate succesele revoluției socialiste, într-o *Odă* sau chiar decît înlănțuirea — pe alocuri, convențională — de metafore, cu semnificație similară, din poezia *Izvoarele pămîntului.* Notația lirică, cu ancore în istorie, prilejuiește cititorului unui alt poem, intitulat *Patrie* — o versiune contemporană, din păcate inegală ca expresie, a *Cîntării României* — reflecții privind destinele țării, în anii puterii populare. Forma fixă a sonetului (am văzut, discutînd volumul *Drumuri,* că Gurghianu folosește cu pricepere și modalitatea înrudită a rondelului) i se oferă ca tipar în *Focul* și *Atomul,* în care sînt ritmate alte ipostaze, cu incidențe în simbol, ale omului contemporan, stăpîn peste legile firii. Alte dimensiuni ale prezentului, privite uneori în opoziție cu cele ale timpurilor revolute, sînt sugerate fie cu mijloacele pastelului *(Frumuseți eterne și frumuseți de azi*), fie cu acele ale baladei de cadență topârceniană *(Mică baladă),* ori ale cîntecului, cu împrumuturi folclorice (seria de cîntece ale brazilor).

Un *Ciclu sentimental,* întregit cu unul autobiografic *(Jurnal de vară, 1944),* dezvăluie laturi ale liricii lui Gurghianu mai puțin reprezentate în volumul de debut[2]. Sentimentul erotic e confesat fără clamări și artificii spectaculoase. Iubirea este pentru Gurghianu — care, în fond, e un sentimental —

[2] Înaintea acestuia, Aurel Gurghianu fusese prezent însă într-o culegere intitulată 13 *poeme de dragoste* și apărută, sub auspiciile cenaclului literar din Tg. Mureș, în 1946

prilej de adoraţie statornică, chiar atunci cînd i se refuză. Poetul gustă din plin intimitatea clipelor de visare *(Colocviu intim)* şi acceptă, cu zîmbetul resemnat al înţelepţilor, nu numai capriciile unei inimi de sălbăticiune supusă intemperiilor *(Iubita la 20 de ani)*, ci şi moartea însăşi a iluziei *(Buchetul)*. Gelozia provocată de incertitudine îl tulbură, „în ceasurile tîrzii ale nopţii", dar cuvintele grave de reproş pe care ar vrea să i le strige iubitei bănuite de infidelitate „se-ntorc înapoi / Ca epavele / Pe care marea le-aruncă la ţărm" *(Nopţi neliniştite de august)*.

Erotica lui Gurghianu dobîndeşte adîncime, evoluînd totodată mai pronunţat pe linia suavului, a acordurilor mai luminoase, în cadrul ciclului *Intimitatea orelor,* cuprins în cel de-al treilea volum al său, *Liniştea creaţiei* (1962). Autenticitatea sentimentului, notat cu o discreţie ce ţine de însuşi fondul sufletesc al poetului, prospeţimea unor imagini, calmul matur al volutelor unor trăiri îndelung cristalizate, dozarea lucidă a stărilor afective, situate adesea între candoarea adolescentină şi aspiraţia pasionată spre plenitudine, toate vădesc o anume maturizare a erosului lui Gurghianu. Poezii ca *Trecere, Liniştea florilor mele, Zburaţi, voi, fluturi de aur* . . . îl definesc, mai mult poate ca oricare altele, pe acest delicat cîntăreţ al orelor de intimitate castă şi al reveriei înţelepte, al „liniştii florilor" şi al sublimului iradiind din mîinile „ce poartă în linişte acul", al farmecului „tăcerii din ochii plecaţi peste pînză" şi al „frumuseţii zîmbetului ce înfloreşte şi luminează" *(Trecere)*.

În măsura în care pot fi adaptate şi celorlalte laturi ale noii tematici frecventate de Gurghianu, caracteristicile eroticii sale ni se par de altfel definitorii pentru întreaga sa lirică din ultima vreme. Am spune chiar că abia o dată cu *Liniştea creaţiei* se poate vorbi de o restabilire deplină a echilibrului dintre fondul sufletesc, uşor elegiac, al poetului şi datele fundamentale ale scrisului său. Aşa cum îl intuise încă cu ani în urmă Mihail Petroveanu[3] şi cum îl cunoaştem cu toţii, Gurghianu este un taciturn înzestrat cu o sensibilitate acută, dar exteriorizată cu discreţie, „un timid ce se sileşte să pară nepăsător şi sever", un spirit predispus să contemple îndelung şi

[3] Cf. vol. *Pagini critice*, E.S.P.L.A., 1958, p. 47.

numai după aceea să-şi comunice, de preferinţă în intimitatea camerei sale de lucru, impresiile suprapuse în succesiunea momentelor de nemijlocită percepţie.

„Cuvintele care-mi vin au nevoie de linişte să se-alcătuiască,
De perioade fără stridenţe şi fără explozii.
. . . . . .
Numai neliniştea creatoare să-mi treacă prin suflet,
Teama de-a fi spus prea puţin contemporanilor mei“ —

mărturiseşte poetul, în versurile cu care se deschide volumul, definind astfel însăşi condiţia necesară firilor contemplative, spre a se realiza integral. Departe de a fi un observator rece, un spectator impasibil, dispus cel mult să mimeze interesul în faţa realităţii trăite a zilelor noastre — cum au încercat să sugereze unii comentatori ai culegerii, — Gurghianu îşi confesează impresiile, în versurile sale cele mai inspirate, ca pe nişte valori integrate de mult propriei sale sensibilităţi. În sensul acesta trebuie înţeleasă şi ideea ce se desprinde din catrenul adresat de poet *Cititorului:*

„Văd ochii tăi profunzi, şi simt lumina
Ce-mi descifrează-al gîndului străfund.
Şi ştiu: *de tot ce mi-a trecut prin suflet,*
În faţa ta şi-a timpului — răspund!“ (subl. n.)

Versurile din *Liniştea creaţiei* sînt astfel, mai presus de toate, o glorificare, în graniţele acestei percepţii subiective, a muncii paşnice ce se desfăşoară astăzi pe vastul şantier al patriei, ilustrativă fiind, pentru categoria lirismului civic al lui Gurghianu, îndeosebi poezia *Comuniune*, ce ar merita să fie citată integral. Eforturile constructorilor anonimi ai „frumuseţii oraşelor pe care ziua de astăzi pecetea şi-a pus“ trezesc în sufletul poetului ecouri esteticeşte demne de reţinut. Într-un *Tablou cotidian* aflăm elogiul muncii pietrarilor, ce transmit oraşului mesajul de granit al munţilor. Migraţia macaralelor, al căror perpetuu balans înalţă uriaşi ce schimbă fizionomia oraşului, derutîndu-i pe străinii ce „caută porţile vechi, vreo adresă de ieri“ *(Împlinirea liniilor)*, multiplele *Prefaceri*, prin care „totul se regenerează cîntînd“, siluetele de ceaţă ale

Scanned with OKEN Scanner

celor trei anonimi „stăpîni ai timpului ce curge", în scînteile lămpii de sudură *(Cei trei, în zori)* sînt cîteva aspecte ce reţin de asemenea atenţia poetului. Ritmul trepidant al construcţiilor îl ajută să întrezărească imaginea unui viitor în care „arhipelagurile tăcerii" se vor retrage înafara perimetrelor cunoscute, mînate din urmă de „paşii brigăzilor" şi de „fluxul mulţimii", străbătînd noile artere ale oraşului *(Tot mai mult)*.

Rezultat al altei „cunoaşteri tîrzii", poeziile din ciclul *Vin oamenii* celebrează liric întîlnirea poetului cu mediul industrial; şi dacă *Furnalele* nu-i pot trezi, docamdată, decît puţine acorduri de vibraţie autentică, *Suflătorii de sticlă* îi oferă prilejul unuia dintre cele mai inspirate poeme:

„Baloane subţiri tremură-n aer înălţîndu-se-o clipă,
Şi ca-ntr-o magie îşi plimbă conturul gingaş.
Ameţite, privirile cutreieră halele,
Auzul de ritmuri se-ncarcă, de ciudaţi hexametri.
Aici sudoarea-n nestemate se schimbă,
Aici e mica lume a planetelor colorate.
Aici, demiurgii — suflătorii de sticlă".

Aşa cum constata şi cronicarul „Stelei", Gurghianu împrumută aici (îndeosebi în final, pe care nu-l mai citäm), ca şi în *Combinatul de lemn*, „ceva din vigoarea şi cadenţa versetului whitmanian"[4], cerut de însăşi respiraţia largă a sentimentului dominant.

Prezenţa, am spune copleşitoare, a poeziilor de inspiraţie citadină face ca plăpîndul ciclu dedicat noilor *Drumuri* ale lui Gurghianu în lumea satului, supusă azi aceleiaşi dialectici a istoriei, ca şi lumea coloşilor de piatră, să ne apară doar ca un intermezzo, mai mult simbolic, menit să amintească cititorului zodia sub care a debutat poetul, dar să-l şi pregătească pentru a-l însoţi pe alte „drumuri", situate pe coordonate geografice mai îndepărtate (ciclul *Mirajul Nordului* consemnînd popasul leningrădean al poetului, ilustrat prin frumuseţea genuină a unor poezii ca *Elegie în parcul de la Puşkino*, *Nopţi în Leningrad*, *Razliv*, *Prezenţă*, *În vuietul străzii* ş. a.).

Portretul pe care l-am încercat, urmărind — deocamdată mai mult din perspectiva cronicarului — cele trei vîrste ale

[4] V. Felea, *Dialoguri despre poezie*, E.P.L., 1965, p. 159.

lirismului lui Gurghianu: aceea a cultivării, inadecvate temperamentului său artistic, a formulei așa-zisului lirism obiectiv, cu prea rare și insignifiante intruziuni nemijlocit lirice *(Drumuri)*; aceea a renunțării treptate la epos și anecdotă și a descoperirii adevăratei sale vocații, în sfera poeziei de contemplație și confesiune, corespunzînd și tranziției de la tematica rurală, la cea citadină *(Zilele care cîntă)*; în fine, aceea a armonizării depline a structurii poemelor sale, prin adoptarea acelei tonalități de violoncel[5], într-adevăr potrivită cu natura lirismului său, de boem ușor elegiac, reprezentînd totodată, în planul tematicii, o și mai pronunțată familiarizare cu problematica citadină și intelectuală *(Liniștea creației)*, — dobîndește contururi oarecum definitive, dacă ne raportăm la *Biografiile sentimentale* ale culegerii din 1965, indiscutabil cea mai unitară și mai reprezentativă dintre toate. Ceea ce realizează aici Gurghianu, dincolo de orice contingență în concretul tematic, credem că este o anume reabilitare a conceptului ca atare de *sentimentalism* în poezie, amenințat de vreun secol și mai bine de a fi iremediabil compromis. Conștient de anacronismul idilei, dar și de facilitatea elegiei lacrimogene, de sorginte desuet-romantică, poetul aspiră către o nouă conciliere lirică, de ordinul profunzimii, a „subiectului" cu „obiectul", rezolvînd astfel, dintr-o perspectivă modernă și în funcție de structura însăși a sensibilității sale, vechea antinomie schilleriană, între atitudinea „naivă", senină, a anticilor și cea „sentimentală", nostalgică, proprie creatorilor pentru care contactul direct cu „natura" a devenit, ca efect al civilizației moderne, un bun pierdut pentru totdeauna. Sentimentalismul său este robust, teluric („O, de-aș putea pretutindeni cu mine să port / Sănătatea pămîntului!", exclamă Gurghianu, la finele unui *Pastel*) și totuși deschis celor mai suave ecouri ale unei nostalgii, după puritate și continuă elevație spirituală, ce-i este consubstanțială. Pe de altă parte, autobiograficul, ca premiză și suport al atitudinii sale lirice, de sentimental ce-și distilează diferențiat emoția, se împlinește, în aceste poeme, în planul unei largi și statornice comuniuni, nu numai cu solul natal și cu familia (căreia îi și dedică un ciclu, sensibil deosebit însă, ca tonalitate, de creațiile similare ale unui Goga, de

[5] Intuită cu subtilitate de V. Felea, în cronica citată.

pildă), ci şi cu întreaga natură lucreţiană, în neistovit proces de devenire şi interpenetraţie. Citǎm din poemul intitulat chiar *Comuniune:*

„Pretutindenea caut şi-ntreb
Fagul bătrîn şi trestia naltă
De-s ele-ntruparea destinului meu
cu glasul ce-l am, laolaltă.

În toate-s desigur cîte puţin:
Mi-o spune ţărîna şi frunza rotată
Şi graiul acestui pămînt românesc
În care-adormi-voi odată".

Rezonanţa vag blagiană a unora dintre creaţiile mai noi ale poetului, remarcată şi de Radu Enescu[6], nu anulează timbrul personal al *Biografiilor sentimentale.* Finalitatea explicit filozofică a liricii lui Blaga îi este străină, în esenţă, lui Gurghianu, atent în primul rînd la puritatea sentimentului şi doar în subsidiar şi la virtuţile reflecţiei poetice în sine, care capătă astfel un caracter implicit. De aceea el nici nu pozează în explorator al zonelor abisale, după cum nu afectează, în general, drame ale cunoaşterii. Zeităţile ce-i călăuzesc paşii, întruchipate simbolic în *Răspunsuri în noaptea tîrzie,* sînt „aspiraţia", „gingăşia" şi numai în al treilea rînd „meditaţia" (ca una din componentele fireşti altfel ale oricărei trăiri ce nu se consumă doar în sfera reacţiilor primare). Sub zodia acestei trinităţi tutelare, lirismul său evoluează între percepţia nemijlocit senzorială („Pămîntul tuturora-l străbat. Îl simt, respirîndu-l / Din corolele galbene . . ." — *Pastel*; „Mătasea ploii adunată-n boabe / O regăseam sub pipăitul cald" — *Rustică*) şi reveria lucidă, întoarsă asupra propriei deveniri („Vin c-o înţelegere mai adîncă şi spun: / Aceste prefaceri mă-nfrumuseţează, clipă de clipă — / Între ceea ce sînt şi ceea ce mîine voi fi / Imperceptibila secundă rupe din timp, schimbîndu-mi / Organica alcătuire şi setea mea de perfectele forme" — *Devenire);* între nostalgia paradisului pierdut al adolescenţei („Din nou / sentimentul neuitatelor plaiuri natale" — *Pastel*; . . . şi-un dor de-a umbla cu picioare desculţe / prin ploaia

[6] V. cronica din *Steaua,* nr. 7/1965.

caldă ce grăbește explozia mugurilor" — *Acolo*) și speranța într-o realizare deplină, fie și tîrzie, a idealurilor de plenitudine ale maturității („Dar mă întorc și-mi spun că veri de aur / Trăiesc în mine amplu și palpită" — *Retrospecție*); între acceptarea resemnată a condiției sale de „om singuratic, în sine trăind nevinovate plăceri ale altora" (*Petrecere tinerească*) și dorința acută, dar circumscrisă deocamdată într-un tărîm de miraje, a unei însoțiri durabile și odihnitoare („Da, aș fi vrut atît să fie altfel: / Să pot avea deplină bucuria / Acestor seri de mai. S-adorm tîrziu /Și liniștit că-n zori vei fi cu mine. / De ce s-ascund? Atunci cînd sînt prea singur / Se naște cîteodată îndoiala / Și-atunci mă-ntreb dacă-i acesta drumul / Frumoasei tinereți care se duce" — *Retrospecție*).

Sentimental fără „sentimentalism" și deci capabil de o anume elevație ce-i transcende eul, într-un plan al confluențelor și al spiritualizării, Gurghianu ni se confesează cu sinceritatea, dar și cu discreția proprie spiritelor sufletește pure, ceea ce conferă o nedezmințită autenticitate poemelor sale. Glasul său, grav (dar fără grandilocvență) sau ingenuu, vibrează generos, întotdeauna ritmat din interior, sugerînd cînd „șoapta cîmpiilor, noaptea", cînd „vuietul străzii".

„Cu părul încărunțit înainte de timp,
Dar înfiorat, ca Orfeu,
Cînt, cu propriu-mi-glas, voalat,
Tot ce mă luminează vibrînd" —

se autodefinește de altfel poetul, în acea *Retrospecție* ce-i prefațează *Biografiile sentimentale*. Acordurile sale lirice, de o tonalitate atît de personală — poetul rămînînd în toate *el însuși*, cum bine remarca Adrian Marino[7] — transcriu cu fidelitate (și deci fără falsete) acele „imagini ce mereu îl însoțesc", cîntîndu-i *Explozia timpului* și *amintirile inimii*, „neșterse de vîrstă".

[7] Cf. cronica din *Contemporanul*, nr. 25/1965.

Scanned with OKEN Scanner

CRONICI MARGINALII

Scanned with OKEN Scanner

M. EMINESCU

ÎNSEMNĂRI DE CRONICAR

Unul din domeniile în care exegeza eminesciană a rămas multă vreme deschisă, cu toate contribuţiile de certă valoare ale cîtorva critici şi istorici literari de prestigiu, este acela al raporturilor dintre personalitatea şi opera poetului, şi vastul patrimoniu folcloric românesc. Integrată de obicei în sfera — mai largă — a aşa-ziselor *influenţe*, problema a fost neglijată, poate, şi ca urmare a atracţiei speciale pe care o constituia pentru cercetători descoperirea unor surse de proveniență cultă, în formaţia filozofică şi artistică a lui Eminescu. Rod, cîteodată, al unor adevărate competiţii de cinegetism istorico-literar, investigaţiile din această ultimă categorie ştim că au aliniat pe răbojul dascălilor şi afinilor poetului zeci de nume, în vecinătatea cărora individualitatea acestuia risca adesea să se sufoce.

. . . Dar nu e, firește, nici locul, cum nu e nici de competenţa noastră, să clarificăm asemenea complicate chestiuni de genealogie literară; au făcut-o şi o fac alţii, şi strălucirea atîtor pagini de cumpănită analiză nu numai că inhibă, ci şi dezarmează pe cercetătorul ce se mai încumetă, negîndit, să escaladeze ziduri de erudiţie, ca să refacă, eventual, detaliile unui capitel, ciuntit de vreme. Să revenim deci, cu conştiinţa dificultăţilor semnalate, ca şi a limitelor impuse de modestul oficiu cronicăresc, la discutarea problemelor sugerate de evenimentul editorial pe care-l consemnăm[1].

Studiile intreprinse de cîţiva editori de odinioară (între care Ilarie Chendi şi D. Murăraşu) stabiliseră cîteva jaloane preţioase în cercetarea coordonatelor folclorice ale creaţiei eminesciene, fără a pătrunde însă întotdeauna suficient de adînc şi de multilateral în analiza fenomenului, datorită fie unor vicii fundamentale de optică, fie limitării ca atare a

[1] M. Eminescu, *Opere*, vol. VI. Literatura populară. Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Ed. Academiei, 1963.

cîmpului de observaţie. O rezolvare satisfăcătoare şi definitivă — dacă se poate tinde la aşa ceva — a acestui important capitol al viitoarei monografii Eminescu nu a devenit deci posibilă decît în condiţiile progreselor realizate, în anii noştri, în sfera folcloristicii, ca şi, în general, în aceea a istoriografiei literare.

Cea dintîi premisă în această direcţie o constituie, fără îndoială, apariţia masivului *opus academicum*, îngrijit şi adnotat — cu erudiţia şi pasiunea filologului, dublat de poet — de către Perpessicius. Întrunind laolaltă întregul material existent în arhivele Academiei şi suplinind lacunele de informare ale cercetărilor anterioare, noua ediţie prezintă garanţia unui instrument de lucru pe cît de complet, pe atît de sistematic şi de precis, sub raportul transcrierilor de texte şi al documentaţiei adiţionale, determinîndu-ne astfel să o socotim drept unul din cele mai valoroase omagii din cîte i-au fost aduse, în posteritate, poetului nostru naţional. Condeiul autorizat al „îngrijitorului" — a cărui muncă de proiectant şi totodată de constructor, consumată cu preţul atîtor sacrificii personale, recheamă în memorie imaginea arhitectului artist de la Argeş — reface pagini dificile de manuscris (obiecţiile formulate în acest sens de alţi comentatori ni se par în mare parte discutabile), îndreaptă erori şi omisiuni înrădăcinate obstinat în tradiţie, propune împliniri de lacune, în spiritul contextului şi al particularităţilor de gîndire şi de expresie ale ansamblului, în fine, regrupează logic numeroase piese, dispersate firesc pe parcursul unei creaţii curmate fără obişnuitul preaviz al vîrstei bilanţurilor. În noua organizare a bogatului material (în parte inedit), capitolului îndelung chibzuit de *Poeme originale de inspiraţie folclorică*, cu un conţinut substanţial diferit de acela al grupajului, inutilat impropriu *Prelucrări — Imitaţii*, din ediţia Murăraşu, i se adaugă alte şase cicluri, alcătuite, cu unele excepţii (cazul unor basme ca *Făt-Frumos din lacrimă* ş. a.), din scrieri în care amprenta personală a culegătorului apare mai puţin marcată, cel puţin la prima vedere: *Lirica populară, Balade, Dramatice, Basme în proză, Proverbe — Asemănări — Cimilituri* şi *Cîntece de lume. Irmoase.* Unele dintre acestea (de pildă *Lirica populară*) cuprind şi o serie de subdiviziuni, îndeosebi tematice, editorul atrăgînd cu acest prilej atenţia asupra dificultăţilor inerente unei organizări sistematice, în condiţiile existenţei atîtor specii

Scanned with OKEN Scanner

și producții limitrofe (lucru cu atît mai evident în sfera creației folclorice). Capitolul următor, consacrat aparatului de *Note și variante*, ne introduce în vastul labirint al manuscriselor eminesciene, oferindu-ne totodată nu numai prețioase indicații de ghid, ci și judicioase localizări geografice și cronologice, numeroase ipoteze exegetice, bine argumentate, referiri esențiale la bibliografia diverselor probleme controversate etc., etc. În fine, de o remarcabilă utilitate sînt și capitolele auxiliare, din ultima parte a volumului, cuprinzînd un corp de *Anexe* — în care, în afara *Caietului anonim* și a altor cîteva exerciții de tonalitate folclorică, reținute de poet printre manuscrisele sale, sînt reproduse și unele materiale în măsură să explice diverse momente biografice sau atitudini și fapte de creație, legate de epocă și de conținutul celorlalte capitole — precum și o serie de alte adaosuri, menite să întregească aparatul tehnic al ediției: o *Schiță bibliografică* și indispensabilele *Indice* — al *primului vers, lexical* și *general.*

Care sînt concluziile pe care i le impune cititorului, fie el critic, cercetător, ori simplu iubitor de poezie, lectura celor peste 750 de pagini ale volumului?

Prima — și cea mai însemnată — este, fără îndoială, aceea că și „Luceafărul" eminescian, întocmai ca și vecinii săi, de strălucire similară, din alte constelații poetice, nu este decît un mesager al spiritualității și al geniului acestui popor, în universul de piscuri al Artei. Traiectoria sa prin cîmpul de lumini și umbre al poeziei românești ne apare, mai cu seamă la lectura acestui volum, țesută din fascicolele de raze ale gîndirii și imaginației colective, împletite cu beteala iubirii și a dorului, cu murmurele triste ale durerii și cu fulgerele, frînte adesea în stîncă, ale mîniei și ale revoltei milenare a întregii colectivități, descinse în istorie pe meridianul sinuos al Carpaților. Departe de a știrbi — cum au fost tentați să considere chiar unii eminescologi de prestigiu — strălucirea creațiilor de vîrf, pe baza exclusivă a cărora ne-am obișnuit poate a contura personalitatea complexă a creatorului, poemele și frînturile de gîndire și expresie poetică originală, ce alcătuiesc substanța acestui volum, alături de numeroasele piese culese și „corese" din repertoriul folcloric constituie, dincolo de valoarea lor intrinsecă, elemente de șantier capabile să deschidă orizonturi nebănuite viitoarelor investigații ale vastului teritoriu eminescian. Popasul într-un asemenea șantier nu numai

că te pune în contact nemijlocit cu miracolele actului creator, ci îţi oferă oarecum şi satisfacţia unei anume colaborări cu demiurgul: recunoscîndu-ţi larii poate mai curînd în autorul anonim al *Mioriţei*, decît în creatorul cult, oricît de aproape l-ai simţi pe acesta, ajungi acum să te identifici mai uşor parcă cu lumea de gîndiri şi de imagini a celui din urmă, şi parcurgerea ultimei file a volumului, în loc să te invite la legiuitul repaos al „zilei a şaptea", te determină, dimpotrivă, să reiei lectura, începînd-o însă, de data aceasta, sistematic, de la primul volum . . .

Fuziunea desăvîrşită a geniului eminescian cu datele fundamentale ale spiritualităţii româneşti o găsim de altfel afirmată şi programatic, de către autorul „Luceafărului" şi ar fi suficient să citãm, în acest sens, următoarele rînduri ale sale, desprinse dintr-o recenzie la *Novelele din popor* ale lui Slavici (v. *Timpul* din 28 martie 1882): „Credem că nici o literatură puternică şi sănătoasă, capabilă să determine spiritul unui popor, nu poate exista decît determinată ea însăşi la rîndul ei de spiritul acelui popor, întemeiată adică pe baza largă a geniului naţional". Elementele acestui „geniu naţional" îi sînt revelate poetului îndeosebi de creaţia folclorică, de aceea şi preferinţele sale se îndreaptă mai curînd către „izvorul curat ca lamura şi mai preţios ca aurul al poeziei noastre populare", decît către *„apa de zahăr cu portocale"* a atîtor stihuitori cu pretenţii de originalitate, dar lipsiţi, în fond, de harul artei adevărate, indestructibil legate de valorile morale şi artistice ale colectivităţii (citatele ap. Perpessicius, p. 14 din studiul introductiv). Urmîndu-l, cu spor de profunzime şi artă, pe Alecsandri, ce „visînd cu doina tristă a voinicului de munte, visul apelor adînce şi a stîncelor cărunte, visul selbelor bătrîne de pe umerii de deal", „deşteaptă-n sînul nostru dorul ţării cei străbune" *(Epigonii)* şi anticipîndu-l pe Sadoveanu, căruia avem să-i datorăm o întreagă epopee de fapte şi simţire românească, Eminescu este, fără îndoială, autorul celei dintîi epopei *lirice* a poporului nostru. Opera sa, împlinită din excerpte de filozofie populară, calcinate în retortele sensibilităţii şi ale expresiei folclorice — chiar atunci cînd pare a se îndepărta de motivele şi cadenţele prin excelenţă populare — alcătuieşte un întreg, în cuprinsul căruia se întîlnesc cele mai felurite game şi conture ale profilului spiritual naţional. Nu e întîmplător, în această ordine de idei, faptul că volumul

Scanned with OKEN Scanner

la care ne referim prefigurează, cum rezultă și din bogatul său corp de note și variante, scheletul întregului ei edificiu de înaltă poezie. Numeroase imagini și frînturi de vers popular, zeci de proverbe și locuțiuni, reținute de marele trezorier al cugetării și imaginației colective în caietele sale de lucru, hotărăsc de cele mai multe ori însăși originalitatea scrisului său; și este un merit al editorului de a fi demonstrat pentru prima dată, cu probe evidente, felul cum acestea își află locul pînă și în scrierile sale politice, ca și în publicistica sa, în general. Reproducerea, binevenită, în *Anexe*, a acelui editorial al ziarului *Timpul*, din 27 septembrie 1882, este cît se poate de edificatoare, în această privință.

Dar Eminescu nu a fost — cum am mai arătat, fie și în formulări implicite — un simplu meșteșugar al versului de rezonanță folclorică, după cum nu a fost nici un culegător impersonal de producții populare. Chiar dacă nu ne-a lăsat, asemeni ilustrului său înaintaș, o nouă *Mioriță* — cum pe drept cuvînt consideră Perpessicius, — autorul „Luceafărului", al lui „Călin Nebunul" și al lui „Făt-Frumos din lacrimă" a fost departe de a adopta poziția receptorului pasiv al unor asemenea producții. Exegeții folcloristicii sale, și îndeosebi editorul cel mai autorizat al acestui capitol din creația eminesciană (v., în afara studiului introductiv, notele, cu proporții de adevărate studii, consacrate unor piese ca balada *Serdariu* ș.a.), probează convingător atitudinea *creatoare* a culegătorului, preocupat nu atît de transcrierea exactă a textelor, cît mai cu seamă de posibilitățile de recuperare a valorilor inițiale, bănuite doar, adesea, din relatarea unor colportori mai puțin înzestrați cu memorie și har personal și, în ultimă analiză, de perspectivele unei valorificări majore a lor, în cuprinsul propriei sale creații. Așa se explică, credem noi, pe de o parte, prezența *fragmentară*, în culegerile eminesciene de folclor, a unor texte reținute integral în alte culegeri, iar pe de alta, aspectul radical modificat sau îmbunătățit al altor scrieri, de proveniență similară. Un singur exemplu, dintre multele posibile, ni se pare deosebit de edificator: acela al basmului *Făt-Frumos din lacrimă*. Lucrare de debut, bănuită doar, pînă nu de mult, că și-ar avea punctul de plecare într-un basm popular, această piesă de rezistență în ansamblul operei eminesciene, socotită, încă în 1886, de Ion Nădejde, „o adevărată poemă în proză",

oferă astăzi cercetătorului noi prilejuri de studiu, grație îndeosebi descoperirii, menționate, în note, și de editor, a unui foarte plauzibil prototip folcloric. Este vorba de basmul *Sfăt frumos crescut din lacrimă,* cules de Teofil Teaha de la o țărancă din Ștei și publicat, în transcriere fonetică exactă, în volumul *Graiul din Valea Crișului Negru* (Ed. Academiei, 1961, p. 187-190). O serie întreagă de argumente ne determină să considerăm că Eminescu s-a folosit, în elaborarea basmului său, de o versiune similară, provenind din aceeași zonă folclorică. În primul rînd, nucleele epice ale celor două basme nu diferă, decît la nivelul unor detalii, prea puțin semnificative, în economia întregului (cum ar fi, de pildă, episodul cu rățoiul, prezent doar în versiunea recent culeasă, ori cele cîteva detalii suplimentare din versiunea eminesciană). Lipsa unor elemente narative din textura basmului comunicat de Teaha pare să țină mai mult de domeniul vizibilului deficit de memorie al povestitoarei, a cărei relatare abundă, de altfel, în inadvertențe și în treceri prea puțin coerente de la un moment la altul; după cum prezența altora — inexistente la Eminescu — se poate foarte bine datora fie unor adaosuri ulterioare deceniului al șaptelea al veacului trecut, cînd a fost probabil culeasă versiunea-prototip, fie, pur și simplu, unei relatări cumulative, cu incursiuni necontrolate în zone epice învecinate, cum se întîmplă frecvent în comunicarea orală a producțiilor populare. În al doilea rînd, nu întîmplător ni se pare și faptul că versiunea recentă a basmului provine dintr-o regiune care i-a furnizat, după cum se știe, poetului și alte fragmente folclorice (referindu-ne la aceeași culegere de texte dialectale, am remarca, în plus, unele consonanțe, mergînd pînă la identități de versuri, între unele piese din lirica populară eminesciană — cum sînt de pildă cele de la p. 154 — și crîmpeiele lirice reținute de Teofil Teaha de la un informator din Șidiștel, localitate apropiată de Ștei). Mai mult decît atît: se știe că Eminescu a întreținut relații dintre cele mai amicale cu Miron Pompiliu, cunoscutul folclorist ardelean (originar chiar din Ștei), care n-ar fi exclus să-i fi oferit, spre consultare, și o parte din manuscrisele sale folclorice inedite. Tipărită în același an cu apariția, în *Convorbiri literare,* a basmului lui Eminescu (1870), culegerea sa de *Balade populare române* este precedată, după cum se știe, de o prefață a autorului, în care

Scanned with OKEN Scanner

se precizează că aceasta nu reprezintă decît o primă selecţie din acea „considerabilă colecţie de doine, balade, hore, *basme*, etc.“ (subl. n.), de care dispunea, încă la acea dată, culegătorul. Relaţiile amintite dintre poet şi folclorist, pe de o parte, menţiunea din prefaţa citată, pe de alta, sînt probe suficient de puternice, credem, în sprijinul tezei că Eminescu a folosit ca prototip al lui *Făt-Frumos din lacrimă* unul din basmele, ulterior rătăcite — poate chiar din vina poetului — din culegerea lui Miron Pompiliu.

Cea ce am ţinut însă în mod special să relevăm, punînd în discuţie geneza acestui basm, vizează, de fapt, operaţia de selectare sau reorganizare a faptelor şi de şlefuire a expresiei, suferită de prototip — indiferent care va fi fost el — pînă să atingă desăvîrşirea. O paralelă fie şi sumară între cele două texte ne dovedeşte că relatarea informatoarei din Ştei ni se prezintă, cel mult, ca un *brouillon*, stîngaci şi pe alocuri incoerent, al basmului cu *Făt-Frumos din lacrimă*. Personajele ne apar aici abia schiţate, acţiunile nu sînt întotdeauna motivate logic, iar referirile la cadru aproape că lipsesc; ca să nu mai vorbim de arta naraţiunii, ca atare, care rareori satisface. În interpretarea eminesciană, basmul — a cărui recentă atestare folclorică anulează definitiv acuzele neîntemeiate, formulate odinioară de M. Dragomirescu (v. *Critice*, vol. II, p. 205-207), care vedea în el o îmbinare eclectică de motive epice naţionale, cu o serie de „elemente prea streine de geniul poporului nostru“ — dobîndeşte nu numai coerenţă în succesiunea faptelor şi în expresie, ci şi o strălucire cu totul aparte, în ambianţa generală a aşa-ziselor „prelucrări“ de basme populare româneşti. Din punct de vedere estetic, el nu ne apare cu nimic mai prejos ca poveştile lui Creangă, situîndu-se totodată cu mult deasupra realizărilor similare, atît ale unui Ispirescu, cît şi ale lui Slavici însuşi. Căutîndu-i o încadrare valorică în planul literaturii universale, l-am asocia poate doar creaţiilor de anticipaţie romantică ale fraţilor Perrault, celor ale fraţilor Grimm, ori celor, nu mai puţin celebre, ale lui Andersen. Dezvoltînd, şi nicidecum compilînd, cum credea prefaţatorul ediţiei din Biblioteca „Socec“, elementele epice ale basmului popular românesc ce i-a servit ca model, Eminescu ne-a

oferit, de fapt, o naraţiune *în spiritul* celei populare, dar străbătută de amprenta inalienabilă a copleşitoarei sale personalităţi. Personajele sale dobîndesc consistenţă şi individualitate (chiar dacă structura lor rămîne apăsat romantică), situaţiile decurg firesc şi se înlănţuie armonios, iar cadrul devine o prezenţă permanentă şi nuanţată. Aşa cum observa Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*, „există în stilizarea eminesciană a basmului nu numai mai mult aur şi argint, mai multe pietre preţioase, nu numai o intensificare a ornamentului fabulos, dar şi o atitudine descriptivă, atentă la nuanţele aparenţei şi ale expresiunii, prin care simţim lămurit că poetul a părăsit terenul propriu-zis al artei populare". Ceea ce ar fi îndreptăţit, poate, detaşarea netă, în ediţia la care ne referim, a lui *Făt-Frumos din lacrimă*, de celelalte basme, mai direct folclorice şi mai puţin artistice (cu excepţia doar a lui *Călin Nebunul*, vecin cu primul ca realizare, dar trecut oarecum pe un plan secund, datorită reluării lui în poemul cu acelaşi titlu).

Revenind acum la coordonata fundamentală a acestor marginalii la cel de-al şaselea volum al *Operelor* eminesciene — aceea privind raporturile scrisului eminescian cu spiritualitatea românească, aşa cum ne apare ea revelată îndeosebi în bogata noastră producţie folclorică — nu putem să nu ne referim, înainte de a încheia, la cunoscuta definiţie dată de poet, încă în 1877 (v. *Curierul de Iaşi* din 10 august), literaturii populare: „Literatura populară nici nu se poate numi altceva decît cugetarea şi productele fantasiei poporului însuşi, care devin literatură în momentul în care se produc prin scriere, sau produceri a clasei culte, care se potrivesc însă aşa de bine cu gîndirea poporului, încît dacă acesta nu le-au făcut, le-au putut însă face". Făcînd abstracţie de unele impreciziuni de ordin mai mult terminologic, definiţia de mai sus ni se pare elocventă pentru înţelegerea adecvată a problemei care ne-a preocupat. Eminescu defineşte aici, de fapt, cu o remarcabilă pătrundere, ceea ce numim astăzi *caracterul popular* al literaturii, oferindu-ne totodată şi adevărata cheie de boltă a propriei sale creaţii: legătura ei nemijlocită cu „cugetarea şi productele fantasiei poporului", reflex al vieţii de zi cu zi a acestuia, al năzuinţelor lui şi, în ultimă analiză, al întregului său profil etnopsihologic. Cît se poate de exact a fost intuită această contopire a marelui

Scanned with OKEN Scanner

creator cu spiritul poporului de către Slavici. Creaţiile de maximă rezonanţă estetică ale geniului eminescian, remarca el, în *Amintiri* (p. 34), nu se deosebesc, în esenţă, de cele de provenienţă folclorică, şi aceasta „nu numai ca limbă, ca ritm, ca rimă şi ca temperament, ci şi după felul de a gîndi şi de a simţi ce se dă în ele pe faţă". Şi iată şi explicaţia, dată de acelaşi (p. 35), acestei fuziuni desăvîrşite a creatorului, cu poporul din mijlocul căruia s-a ridicat: „Eminescu şi-a dat cea mai mare parte din viaţă şi cea mai bună parte din sufletul lui ca să cunoască pînă în cele mai mici amănunte viaţa poporului român, şi rostul neamului românesc în lumea aceasta, iar silinţele lui n-au rămas zadarnice. De aceea a pătruns scrisa lui în cercuri din ce în ce mai largi şi stăpîneşte din ce în ce mai mult inimile şi minţile, de aceea creşte el şi se înalţă din zi în zi mai mult în gîndul tuturora".

Scanned with OKEN Scanner

G. IBRĂILEANU

ADELA

Reapariţia *Adelei*[1] credem că a prilejuit satisfacţii unanime, bucurîndu-i pe prietenii ei mai vechi şi surprinzîndu-i plăcut pe cei ce i-au putut face abia acum cunoştinţa şi care altfel ar fi fost sortiţi poate să stăruie încă multă vreme, *a priori*, în erezia deconcertantă a unora dintre comentatorii de odinioară ai romanului, în opinia cărora acesta n-ar fi depăşit nivelul unei meritorii, dar totuşi modeste ilustrări a aşa-zisei „literaturi a criticilor". Condescedenţa recenzenţilor din această tabără (pentru că au existat şi alţii, care au apreciat romanul la justa lui valoare) ni se pare dacă nu umilitoare, oricum jenantă, în împrejurarea la care ne referim. Deruta acestora trebuie să fi fost determinată şi de evidenţa altor cazuri de încălcare, într-adevăr neavenită, a domeniului beletristicii, de către criticii consacraţi ca atare (cum e cazul lui M. Dragomirescu, bunăoară). Nu putem contesta faptul că şi prudenţa îşi are rosturile ei în critică (fiind un bun refugiu al celor lipsiţi de personalitate, de pildă); dar atunci cînd e profesată de un critic inteligent şi deosebit de dotat, de talia lui Pompiliu Constantinescu, ea nu ni se mai pare de loc justificată. A reţine din roman „o dulcegărie şi o atmosferă morală vetustă", şi apoi a concede, de altfel în doi peri, că „tonul de cerebralitate al unui intelectual fără «datorii» pentru rurali, analismul psihologic, e drept fără contemporane subtilităţi, didacticismul onest al observaţiilor, fără intuiţii profunde, comentariul introspectiv prea teoretic adesea (semnul criticului prezent în roman) şi o febră erotică, ventilată într-o cazuistică de spirit urban, îl scot pe d. Ibrăileanu din atmosfera platitudinii poporaniste", înseamnă a naviga în apele unei ambiguităţi ce nu

[1] E.S.P.L.A., 1959.

recomandă, în ultimă analiză, opera. Referirile citate la unele aspecte ale doctrinei poporaniste — cu care romanul lui Ibrăileanu nu are, într-adevăr, nimic comun — ne determină să explicăm rezervele comentatorului nu atît (ca în cazul altor recenzenți ai *Adelei)* printr-un anume scepticism al său în ce privește „literatura criticilor" (știm că același Pompiliu Constantinescu va elogia mai tîrziu *Enigma Otiliei*), cît prin poziția sa circumspectă față de tot ceea ce are vreo tangență cu amintita doctrină.

Dar să-i lăsăm pe „judecători" și să revenim la „inculpată", fără pretenția de a influența în vreun fel rezultatele repunerii pe rol a procesului ei literar.

Roman de introspecție și analiză (comentîndu-l cu prilejul apariției, în 1933, G. Călinescu îl considera „cel mai bun roman de analiză pe care îl avem"), *Adela* ne sugerează discutarea, în special, a două probleme: aceea a *tristului hamletism* (Ibrăileanu) al luciditații unui sentimental, în faza *maximei* sale *cerebralități* (Piru, după Călinescu) și aceea a eternei *enigme* a feminității.

Din unghiul de vedere al celei dintîi (și aceasta trebuie situată, fără îndoială, în prim plan, chiar în ciuda titlului), *Adela* este romanul dragostei tîrzii, în general greu de împlinit, a bărbatului, pentru o tînără de care se simte legat prin fire trainice încă din anii copilăriei ei (vom vedea că, în unele din datele ei esențiale, problema va fi reluată în epica lui G. Călinescu); romanul dragostei alimentate de visul romantic, idealizat și — tocmai de aceea! — „ușor desuet", al unui cvadragenar, a cărui afectivitate tardivă, „din lipsă de simplicitate a sufletului", este cenzurată dureros și obsesiv de o luciditate exacerbată, și inhibată de o bună doză de scepticism, ca și de teama, în parte justificată, de ridicol, a intelectualului deprins să despice „în mai mult de patru" firul oricărui detaliu, de ordin în special psihologic.

Dragostea lui Emil Codrescu, al cărui jurnal alcătuiește, în spiritul romanticilor, substanța romanului lui Ibrăileanu, nu se poate realiza, în primul rînd pentru că eroul are în permanență conștiința faptului intempestiv și a riscului, rezultat al capacității sale de a se detașa de propria-i subiectivitate, pentru a-și diseca stările sufletești cu mijloacele celui mai obiectiv observator. Iată-l, de pildă, autodiagnosticîndu-se: „Criză. Paroxismul crizei. Simptomele nu lasă nici o în-

doială: o lovitură ca de pumn în inimă, cînd apare. Paralizia inteligenţei, cînd mă atinge din nebăgare de seamă. Senzaţia căldurii ei fizice, de la distanţă. Nevoia inexorabilă, care îmi oprimă respiraţia, de pulsaţia vieţii ei. Fetişizarea tuturor obiectelor ei şi a tot ce ţine de ea" ş. a. m. d. Un îndrăgostit capabil să-şi supravegheze „pervers de lucid" complicatele procese sufleteşti şi convins că: „în strigătul de iubire, bărbatul cere femeii ajutor împotriva morţii", nu poate să nu mediteze timorat la „tragedia celor patruzeci de ani ai bărbatului, cînd moartea începînd să-i trimită cranicii, el se agaţă încă şi mai cu spaimă de viaţă şi cînd femeia iubită, în voinţa ei de a nu muri, îşi întinde braţele către altul, către bărbatul tînăr, către acela care-i făgăduieşte mai sigur nemurirea". Reacţiile Adelei — clare şi firesc pentru un îndrăgostit mai puţin viciat de analiză — îi alimentează incertitudinea, fundamentată poate logic, dar nu întotdeauna justificată de fapte, întărindu-i, contrar dorinţei, decizia de a-şi refuza fericirea, fie şi numai pe motivul că (filozofie ad hoc!) „tot ce se realizează se împuţinează şi se trivializează" şi că „relaţiile amorului trivializează iubirea" . . .

Singur gîndul la perspectiva ipostazei de soţ al femeii adorate îl face, pe de altă parte, să se şi întrevadă ridicol: „cu capul pe genunchii ei, conştient că-mi vede părul sur, spunîndu-i nume mici, pe care le-aş auzi paterne; spunîndu-mi nume mici, care ne-ar ridiculiza pe amîndoi. Părul meu sur lîngă capul ei blond; mîna ei mică în părul meu sur. Dezmierdările arzătoare cu un copil . . . întrebarea de fiece moment: «Îi sînt ochii legaţi încă? Ori s-a deşteptat şi vede realitatea?». Sentimentul de umilinţă că abuzez de înşelarea ei de sine ori de mila ei. Şi, la apariţia lui, durerea mea, şi durerea ei că mă ucide ori că renunţă la viaţa ei, pentru mine".

Spuneam mai sus că adevăratul erou al romanului (mai precis, al fragmentului autobiografic) al lui Ibrăileanu nu este Adela, ci Emil Codrescu. Într-adevăr, aşa cum foarte judicios remarcă prefaţatorul ediţiei, criticul Const. Ciopraga, Adela nu ne apare ca o creaţie obiectivă, ci mai curînd ca „proiecţia lirică a unui visător predispus la idealizare". Imaginea suavă, cuceritoare a acestei admirabile figuri feminine corespunde de fapt, întocmai ca în povestirile lui Turgheniev, atît de apropiate lui Ibrăileanu, *idealului* feminin al autorului — ideal care, chiar dacă are şi unele tangenţe reale în biografia sa (is-

Scanned with OKEN Scanner

toria literară a stabilit unele corespondenţe între situaţia din *Adela* şi raporturile dintre profesor şi asistenta sa, Olga Tocilescu), trebuie considerat un fel de quintesenţă subiectivă a feminităţii ca atare. Întruchipare a purităţii fără corespondent direct în viaţa reală, rezultat al iluzionării atît de profund omeneşti a eroului, Adela rămîne pentru el — cu riscul de a fi catalogat în rîndul închinătorilor la himere — „stînca pe care creşte floarea-reginei, atît de apropiată că poţi distinge micile steluţe catifelate, şi totuşi inabordabilă ca o planetă, din cauza prăpastiei care te desparte de ea". (În timp ce Ibrăileanu îşi definitiva romanul, Gib. Mihăescu lucra şi el la un roman axat în întregime pe această problemă.)

În conturarea acestei imagini, accentul cade pe latura misterioasă a feminităţii, caracteristică în cel mai înalt grad „femeii de rasă" la care se referea criticul, recenzînd romanul *Femmes*, de Karin Michaélis. „Nu cred să fi existat vreodată o femeie adevărată — scria Ibrăileanu încă în 1926 (cf. Savin Bratu, *Ibrăileanu — Omul*, p. 412—413) — care să fi spus — în viaţa reală ori în literatură — tot ce se petrece în sufletul ei. Numai bărbaţii spun tot — femeii iubite, confidenţilor, cititorilor, lumii întregi" ... Adela este o eternă enigmă. De unde şi concluzia demobilizatoare a scepticului cvadragenar că „femeia asta, care invită cu farmece copilăreşti la mistere tulburătoare, va face nefericirea multor imbecili" ...

Privită sub acest ultim unghi de vedere, *Adela* ne apare ca o treaptă spre *Enigma Otiliei*, roman ce pare a justifica, într-un fel, atitudinea timorată a lui Emil Codrescu, prin soluţia pe care o dă relaţiilor dintre Otilia şi mult mai vîrstnicul ei prieten din copilărie, moşierul Pascalopol. Deprinsă încă de mică a socoti cît se poate de firească afecţiunea constantă a acestuia faţă de ea, Otilia — care pentru adolescentul Felix va rămîne pînă la sfîrşit o „enigmă" — nu va ezita să-l accepte ca soţ, după cum nu va ezita însă nici să-l părăsească, în cele din urmă, pentru acel conte, despre care aflăm în final, din relatările lui Stănică Raţiu. Adela este o Otilie idealizată, o Otilie pe care eroul lui Ibrăileanu refuză a şi-o imagina altfel, decît în ipostaza cea mai favorabilă ei: aceea de apariţie misterioasă şi inabordabilă (sau, mai precis, care *nu trebuie* abordată).

Din punctul de vedere al artei literare şi al stilului ce caracterizează romanul lui Ibrăileanu se impun de asemenea unele

Scanned with OKEN Scanner

observații. Astfel, dacă ar fi să stabilim categoria și specificul imaginii la autorul *Adelei*, nu am putea să nu remarcăm și aici predilecția scriitorului pentru comparația și metafora realizată — așa cum observa și Pompiliu Constantinescu — după formula lui Amiel: „le paysage c'est un état d'âme!" Iată de pildă o descriere a Ceahlăului, sugestivă în sensul viziunii *psihologice* — dacă se poate spune astfel — a scriitorului: „Bolta imensă de azur, acoperind priveliștile scînteitoare . . . Monștrii pietrificați de pe munte, culcați, ori în picioare, unii binevoitori, alții agresivi, sau bizari. (Era și unul amical și hilar, în mijlocul platoului). Culmile negre din vale, tîrîndu-se spre piciorul muntelui colosal, ori alergînd speriate în toate părțile și oprindu-se brusc, halucinate. Cînd vineți, cînd roșii, munții înalți de pe Bistricioara, strălucind în soare cu toate stîncile lor . . . Departe, în singurătăți adînci, munții cei din urmă — aproape nori, albi-translucizi — încremeniți în gloria infinitului, impresionînd mai mult sufletul decît ochiul, înfiorînd „voința" ca și muzica, răscolind în adîncurile ancestrale spaime, nostalgii, mitologii defuncte . . . Și-n fundul prăpastiei, la utrenie, aiurînd, sunetul clopotului de la schitul invizibil . . ."

Stilul, după cum era și de așteptat, ținînd seama de caracteristicile eroului care-și confesează avatarurile sufletești, este sobru, intelectualizat (fără a fi totuși sec), rarele alunecări — firești altfel — pe panta unei anume „poetizări" fiind sever cenzurate, în paranteze de felul celei din pasajul următor: „Valsul lui Chopin acompania muzica corpului ei . . . (Cam enfatic, iubitul meu!)". Poezia discretă care învăluie confesiunea eroului nu se realizează, așadar, atît cu mijloacele elocuțiunii, cît datorită, pe de o parte, sincerității și profunzimii introspecției, iar pe de alta, acelui ritm interior, atît de adecvat faptului autobiografic înfățișat.

Reeditarea acestui roman — însoțit de studiul documentat și inteligent al lui Const. Ciopraga — adaugă noi conture personalității lui Ibrăileanu, revelate pînă nu demult cititorilor din generațiile mai tinere doar pe latura unei părți a contribuției *criticului* și *doctrinarului*, la definirea climatului literar și cultural al vremii.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAIL SADOVEANU

MARGINALII LA UN VOLUM DE „OPERE"

Fiecăruia ne-a fost dat, fără îndoială — şi nu numai în anii dintîi ai copilăriei şi adolescenţei — să ne delectăm cu povestea plină de autentică poezie a Lizuţăi şi a credinciosului ei tovarăş de drumeţii, Patrocle; după cum fiecăruia ne-a plăcut să ne lăsăm furaţi — odinioară, ca şi astăzi — de vraja *Cîntecului amintirii*, a istoriilor „din vechime" de la Hanu Ancuţei, ori a *Poveştilor de la Bradu-Strîmb*. Fiecare am murmurat, înfricoşaţi, şoapte de admiraţie, ascultînd povestea ciobanului de pe Rarău, ridicat din tohoarca lui spre a învia figura legendară a lui Vasile cel Mare; după cum fiecare am urmărit, înfiorați, paginile de cronică ale trecutului, alăturîndu-ne idealurilor de veacuri ale poporului şi solidarizîndu-ne cu lupta lui Nicoară Potcoavă, ori a răzeşilor lui Tudor Şoimaru, pentru pămînt şi dreptate. Ne-am bucurat şi am profitat, cu fiecare lectură, de comorile de înţelepciune şi poezie, pe care le descopeream *în* şi *printre* rîndurile povestirii şi ne-am manifestat nu o dată entuziasmul în faţa artei povestitorului, în tainele căreia ne-am străduit şi ne vom strădui necontenit a pătrunde... Şi totuşi, ori de cîte ori ni se oferă prilejul unor noi confruntări, — impresii, opinii, consideraţii critice, totul pare a se învălmăşi sub vîrful condeiului, spre a face loc mereu aceloraşi întrebări: cărei rare şi tainice însuşiri i-am putea atribui, în ultimă analiză, acea statornică şi unanim încercată tentaţie a clipelor de răgaz, de a relua — cine mai ţine minte pentru a cîta oară? — *Fîntîna dintre plopi*, de pildă, ori *Zodia Cancerului*, *Baltagul* ori *Ostrovul lupilor*, *Împărăţia apelor* ori *Ţara de dincolo de negură*? Şi mai ales, pe seama cărui miracol am putea pune acea neistovită impresie de *inedit* şi, în acelaşi timp, de *inepuizabil*, pe care ne-o prilejuieşte fiece nouă întîlnire cu universul, în aparenţă atît de cunoscut şi de familiar, al creaţiei sadoveniene?

Scanned with OKEN Scanner

Îi este dat, de bună seamă, şi lui Sadoveanu, asemeni tuturor creatorilor de geniu, din a căror familie face parte, să nu poată fi niciodată cuprins sub unghiul exegezelor. Căci ceea ce constată, la un moment dat, contemplatorul artist, în legătură cu „fracţiunea de timp şi de lumină care continuă să călătorească la infinit", statornicind şi, în acelaşi timp, schimbînd necontenit priveliştea lumii, „şi în sine şi în raport cu noi" *(Anii de ucenicie)*, ni se pare în mare măsură valabil şi în ce priveşte propria-i operă, ale cărei unice şi neistovite splendori „vor rămîne — întocmai ca vetrele din veac ale moroşenilor de la *Bradu-Strîmb* — ca să se petreacă şi alţii pe lîngă flăcările lor", fără să le poată epuiza vreodată, „cît a fi lumea asta, pînă la sfîrşitul stînilor" . . .

Ca şi natura şi ca şi viaţa, căreia scriitorul, după cum singur ne mărturiseşte, i s-a „încorporat" organic, „printr-un fenomen de participare, osmoză şi simbioză", opera lui Mihail Sadoveanu îşi are legile ei proprii, înscrise în paginile celor peste o sută de tomuri ce o alcătuiesc, dialectica ei, asemănătoare poate doar aceleia a „vieţii tainice a stîncii, arborelui, smeurei şi ferigii". De aceea, oricît de asiduu am frecventa-o şi oricît de insistent şi de minuţios i-am cerceta articulaţiile, ne vor mai rămîne, cu siguranţă, după fiecare confruntare, destule unghere tăinuite, care să ne invite şi pe mai departe la lectură, oferindu-ne totodată şi noi prilejuri de meditare.

Un asemenea prilej îl constituie, fără îndoială, şi apariţia succesivă a volumelor de *Opere*, menite să închege pentru întîia oară, într-o alcătuire unitară, fragmentele de epopee ale celei mai cuprinzătoare şi mai reprezentative imagini a vieţii şi luptei poporului nostru, din vremurile străvechi ale istoriei nescrise şi pînă în zilele noastre. Şi menite, firește, să menţină în acelaşi timp vie legătura dintre scriitorul, intrat de mult în galeria nemuritorilor şi generaţiile mereu sporite şi împrospătate de cititori şi admiratori ai scrisului său.

Volumul asupra căruia ne-am oprit[1] — înglobînd *Ostrovul lupilor, Poveştile de la Bradu-Strîmb* şi *Anii de ucenicie* — ni se pare cu deosebire bogat în semnificaţii, atît sub unghiul universului tematic şi al artei scriitorului, cît şi sub acela al biografiei sale spirituale.

[1] Mihail Sadoveanu, *Opere*, vol. XVI, E.S.P.L.A., 1959.

Scanned with OKEN Scanner

Reîntîlnim *(Ostrovul lupilor)* atît de familiara expediţie cinegetică, cu ceremonialul şi etapele ei specific sadoveniene: rînduirea „măistriilor" şi a proviziilor de drum (cu nelipsita damigeană de vin, care ne face să prevedem că vom întîrzia şi pe la Hanu Ancuţei), hotărîrea armelor şi cartuşelor nimerite pentru „puşcarea dropioiului", desfăşurarea şi chibzuirea feluritelor „strategii" şi „meşteşuguri" de abordare a vînatului de stepă, invocarea, în sprijinul unor anume puncte de vedere, a „amintirilor" vînătoreşti, tradiţional înflorite cu isprăvi prezumtive, mărturisirea şi înfruntarea ambiţiilor, amplificate adesea şi cu „păcatul zavistiei", propriu cu deosebire „înaltei trepte a breslei vînătoreşti", în fine, emoţia aşteptării, clipa hotărîtoare a descărcării armelor şi relaxarea, sub semnul triumfului sau al „ghinionului idiot" ... Păşim pe urmele lui Odobescu (şi *Ostrovul lupilor* este, în fond, o *Falsă povestire de vînătoare!)*, şi cu toate acestea îl descoperim la tot pasul pe *Sadoveanu,* respirăm atmosfera peisajului *sadovenian,* somptuos şi divers, viu şi colorat, chiar sub dogoarea pustiitoare a soarelui de stepă.

Poposim, împreună cu musafirii lui Mehmet Caimacam, stăpînul cîşlelor de la Ostrovul lupilor, în preajma focului de seară, de la „sălaşul" baciului Dănilă, ne rînduim pe bolovanii cu frînturi de inscripţii antice şi ne răcorim, la îndemnul stăruitor al gazdei, sorbind cu plăcere din tigva cu jinţiţă înăcrită; ne informăm asupra toponimiei şi onomasticii, facem cunoştinţă cu oamenii şi obiceiurile pămîntului şi ne amintim — chiar înainte de a apela la virtuţile asociative ale damigenei cu vin din Sarica — de sfaturile de noapte de la Hanu Ancuţei. Ambianţa ne apare şi mai familiară cînd ne strămutăm în coliba lui Mehmet-efendi, pentru a ne ospăta cu balmuş şi friptură de batal, potrivită cu dichisul tradiţional de meşterul Şaban şi a savura istorisirile cu tîlc de halimà ale amfitrionului („căruia îi zice şi Nastratin Hogea", previne povestitorul, încă de la începutul capitolului) şi ale celorlalţi tovarăşi de poveşti ai celor cîteva nopţi pe care le petrecem la cîşla „dintre lacuri, mare şi bărăgan".

Povestea lui Deli-Ali Hoţul, fiul lui Iusuf Cinci-Parale şi al sărmanei Eitùn, ne reintroduce în atmosfera atît de intim sadoveniană a legendelor haiduceşti; după cum aceea a „economului de oi" de la Caranasuf — legată epic de

cea dintîi — ne readuce în memorie climatul mioritic al *Baltagului*. Fiecare dintre cele două episoade îngemănate ne menţine aşadar într-o lume demult familiară; şi totuşi fiecare fapt, fiecare personaj al povestirii din 1941 a lui Mihail Sadoveanu îşi are caracteristicile şi semnificaţia sa. (Oricît de curios s-ar părea, Sadoveanu — autor al unei opere atît de vaste — se repetă mai puţin poate ca oricare altul!) Ali ben Iusuf, haiducul ucis cu „glonte de argint", nu-şi datorează individualitatea nici lui Cozma Răcoare, creaţie aureolată de mit şi poezie a începuturilor, şi nici afinilor săi literari de mai tîrziu: Vasile cel Mare — haiducul cu nume de împărat din antologicul *Judeţ al sărmanilor*, Ile Siminicaru — vătaful de hoţi din mlaştinile Movilenilor *(Paştile blajinilor)*, ori Sandu Dălcăuş — voinicul răpus cu vicleşug femeiesc, în preajma plaviei de la Călan, de rudăreasa Raruca, cea „ieşită din trecut, ca şi Nitacrit" şi înfrăţită cu diavolul *(24 iunie)*. Mehmet Caimacam, la rîndu-i, nu-şi mărturiseşte, decît tangenţial, înrudirea cu eroina romanului la care ne-am referit, semnificaţia — în ansamblul creaţiei sadoveniene — a acestei originale şi complexe figuri de oier dobrogean depăşind limitele unei simple variante pitoresc-orientale a chipului muntencii.

Mai mult poate decît Deliul şi decît oricare chiar dintre reapariţiile de la Ostrovul lupilor, Mehmet îşi are nu numai istoria, ci şi individualitatea sa, deosebită radical de a oricăror afini. Bogăţia vieţii sale interioare — deşi de un tip evident deosebit — îl apropie, fără îndoială, de personajul căruia i-a fost asociat; ceea ce la pendantul său feminin din *Baltagul* se exprimă însă prin percepţie acută şi *energie*, la el se realizează prin inteligenţă reţinută, voinţă şi stăpînire de sine („. . . fiinţa cea dinlăuntru a lui Mehmet Caimacam, era pătrunsă de un soare cu mult mai arzător decît al nostru" . . .). Dorinţa de limpezire şi, într-un fel, de răzbunare — care constituie principalul motor al acţiunilor intreprinse de Vitoria Lipan — se sublimează, tocmai de aceea, în cazul acestui discipol al înţeleptului hoge de pe vremea lui Timur-Sultan, evoluînd mai curînd spre un fel de resemnată şi, în consecinţă, *pasivă* aşteptare a clarificării şi a dreptei judecăţi — care nu poate să întîrzie. („Dreptatea mea e limpede ca izvorul — îi spune el lui Zebilà-hanîm. Dacă nu-i limpede acuma, va fi limpede pe urmă, cînd va

Scanned with OKEN Scanner

binevoi Alah să lumineze întunericul"). Adevărul nu poate să rămînă multă vreme în umbră, pentru că „Alah luminează pe cadiu", şi oricine osîndeşte pe nedrept, sfîrşeşte prin a-şi primi la rîndu-i osînda: „astăzi mie, mîne ţie". De aceea şi spiritul detectiv nu ne mai apare, în cazul lui Mehmet Caimacam, ca o dominantă caracterologică, ci doar ca un reflex al convingerilor sale tacite, mărturisite de obicei aluziv — pentru „cei ce au urechi de auzit".

Sub forma aluzivă, parabolică — justificată şi de fizionomia morală specific orientală a eroului — sînt condamnate de cele mai multe ori, în *Ostrovul lupilor,* şi viciile societăţii care legalizează abuzul şi injustiţia şi reprimă cu „glonte de argint" pe cei ce îndrăznesc a-i călca „legalitatea". Replicile cuviincioase, dar cu sub-text adesea acid, pe care le primesc reprezentanţii justiţiei burgheze din partea „turcului" sînt cît se poate de elocvente în acest sens; ca şi unele pasaje ale comentariului, în care e urmărită evidenţierea superiorităţii nete a oamenilor aşa-zişi „simpli", faţă de minoritatea privilegiată a guvernanţilor — fiinţe în general obtuze, meschine şi laşe, dar pline de aroganţă şi falsă demnitate.

Sub haină de asemenea esopică, în mare măsură, ni se înfăţişează protestul scriitorului şi în *Poveştile de la Bradu-Strîmb,* apărute în volum în plină dictatură antonesciană (1943). Mîhnit, asemeni psalmistului la a cărui înţelepciune recurge, de „soarta bietului om" şi înfricoşat de „ştirile de dezastre cosmice şi măceluri omeneşti" din zilele verii lui 1941, scriitorul se hotăreşte, „ca năcăjitul din poveste", să-şi caute „locul chinoviei" „cît mai afund şi mai departe" de lumea patimilor josnice, în tovărăşia brazilor şi a sălbăţăciunilor de la apa Sălanelor şi a Frumoasei *(Fîntîna tinereţii, Punte).* Aici, în singurătăţile de la Bradu-Strîmb, unde e oprit a se purta cravată şi a se introduce gazete ori broşuri, se înfiripă un fel de sobor al oamenilor liberi, decişi să refuze orice contact cu realităţile terne ale „veacurilor funeste" şi să-şi petreacă ceasurile de repaus urmînd pilda celor doi singuratici, desfăcuţi cu totul de veacul lor, din cea de a doua bucată a acestei suite de „poveşti" cu tîlc: cărturarul de acum opt sute de ani Kamo Ciomei, din „ostrovul Răsăritului" şi iermonahul Vichentie Şipka din Jatra, schivnicul leah „care deasemeni s-a pustiit de lume lîngă o

apă și subt un munte", cu trei sute de ani în urmă. Urmaș al acestor vrednici „frați întru spirit" de demult și de departe („minunat e cum îi simțesc în mine pe amîndoi" — constată la un moment dat singuraticul de la Bradu-Strîmb), Sadoveanu pare a-i sugera cititorului dornic să descifreze semnificația gestului, ca și pe aceea a reflexului său literar, să o caute sub zodia unei destul de elocvente citații din cartea iermonahului: „și m-am uitat la toate asupririle ce se săvîrșesc sub soare, și am văzut că cei asupriți varsă lacrimi și nu este nimeni să-i mîngîie. Pradă sînt silniciei asupritorilor și n-au la nimeni mîngîiere. Și am găsit că morții care au murit mai nainte sînt mai fericiți decît cei vii, care sînt încă în viață".

Anii de ucenicie ar merita, fără îndoială, un comentariu aparte — și regretăm că spațiul obișnuit al unei cronici nu ne permite a o face. Căci dacă *Ostrovul lupilor* și *Poveștile de la Bradu-Strîmb* ne-au redescoperit atîtea laturi ale universului tematic și ale artei lui Mihail Sadoveanu, evocarea anilor întîiei sale tinereți ne familiarizează divers cu bogata-i biografie spirituală, oferindu-ne cheia înțelegerii multora dintre coordonatele scrisului său. Din bogăția de sugestii pe care ni le-a prilejuit mai vechea și recenta lectură a mărturisirilor — la care ne-am mai referit, de altfel, și în partea introductivă a însemnărilor de față, — ca și a celorlalte două scrieri, incluse în volumul al XVI-lea de *Opere*, vom încerca deci a desprinde măcar un aspect, mai puțin frecventat poate de comentatori, și anume acela al sentimentului și poeziei *timpului*, în creația sadoveniană.

Minunîndu-se de sursa — într-adevăr neistovită la Sadoveanu — a descrierilor de natură, Ibrăileanu își punea adeseori întrebarea (pe care ne-am pus-o nu o dată fiecare): „Nu înțeleg de unde le mai scoate..." Amintindu-și de această nedumerire a bunului său prieten de odinioară, scriitorul mărturisește, cu naturalețea — dar, firește, fără maliția — furnicii care ar avea de dat răspuns greierului: „Le scoteam dintr-un rezervoriu umplut cu nemiluita în ani și ani, în toată copilăria acum atît de depărtată, *în perioada secundară a pămîntului*" (subl. n.). O atare alăturare a perioadelor propriei sale vieți, erelor geologice, nu e lipsită, de bună seamă, de semnificație. Căci oricine-i citește cît de cît atent opera, nu poate să nu constate că aproape fiecare scrie-

Scanned with OKEN Scanner

re a lui Sadoveanu evoluează, sub un anume unghi, în jurul a două coordonate temporale diferite: cea dintîi, limitînd oarecum cîmpul investigației la așa numitul *concret istoric*; cea de a doua, dimpotrivă, proiectînd clipa pe ecranul unei istoricități, am spune, nelimitate. Cîteva ilustrații — puține, firește, și poate nici nu dintre cele mai elocvente — vor încerca a ne limpezi și mai bine. Iată-l, de pildă, pe „babà" Dănilă, baciul din *Ostrovul lupilor*, în al cărui chimir, „care ținea minte foarte de demult", se aflau tainic ascunse sau aninate la vedere „o mulțime de unelte ale vieții păstorești, moștenite de la strămoși care le-au născocit cu multe mii de ani în urmă". Și iată-l și pe moș Pricope Șeptelici, pribeagul din lunca Siretului — „ființă vrednică de locurile și de timpurile pe care le evocau paserile migratorii dintru începutul lumii", „bărbat din preistorie", pripășit pe meleagurile Moldovei „din vremea cînd rațele sălbatice se vînau c-o scurtătură încovoiată, căreia alte neamuri de departe îi zic boomerang" etc. (*Anii de ucenicie*, cap. *Ochii și urechile*). Trezită de „*buciumările, plîngerile și oftările*" ce se alungau, în cavalcadă nocturnă, sub fulgerările vijeliei, istoria bimilenară a stepelor dobrogene învie într-o singură noapte: „Părea că s-au ridicat în noaptea deasă și în vijelie toate semințiile care au trecut și au suferit în acel cotlon de lume. Baciul și-a adus aminte de niște întîmplări vechi și îndată m-am simțit trecut pe planul altui veac și într-o zodie eroică" *(Ostrovul lupilor)*. Sentimentul succesiunii veacurilor devine și mai acut, sub impresia „minunii efemere a dezghețurilor", în amintita patrie a lui Pricope Șeptilici; eliberată pentru o clipă de contingent, sugestia coboară de data aceasta pînă la „drama divină a desfacerii apelor și a alegerii uscaturilor" . . .

Caracterul limitat al oficiului cronicăresc nu ne permite a ne extinde considerațiile și asupra altor capitole ale amplei *Légende des Siècles* sadoveniene, care nu ne îndoim că ne-ar putea oferi exemple cel puțin tot atît de convingătoare în această privință.

Scanned with OKEN Scanner

G. CĂLINESCU

ENIGMA OTILIEI[1]

Enigma Otiliei face nedezmințit parte dintre operele „fără vîrstă", a căror lectură activizează continuu receptivitatea, datorită unui anume cuantum de inedit, sesizabil de fiecare dată din noi și noi unghiuri de perspectivă, în funcție nu numai de subiectivitatea cititorului, ea însăși supusă unui necontenit proces de adaptare a insului sufletesc la condițiile concrete ale momentului, ci și de climatul spiritual al vremii, de actualitatea unui anumit tip de reprezentări în conștiința artistică, mereu iscoditoare, a veacului, de progresele metodei de investigare sociologică și estetică etc. Purtînd pecetea unei clasicități ce se individualizează, în cadrul istoriei noastre literare, tocmai prin absența oricărei intenții de intoleranță față de ceea ce poate constitui, la un moment dat, un nou mod de întruchipare artistică a universalului, creația călinesciană satisface de altfel, în ansamblul ei (oricît de insolite sau, dimpotrivă, de „plate" și de „minore" ar părea, la o primă vedere, unele din capitolele ce o alcătuiesc!), această cerință dintotdeauna a artei menite să înfrunte veacurile.

Discutat și analizat, în critica vremii, sub cele mai variate aspecte și cu rezultate nu o dată contradictorii, romanul a cărui reapariție o consemnăm nu va înceta deci să fertilizeze gîndirea critică, ori de cîte ori i se va mai ivi prilejul.

Elaborată în perioada în care Călinescu susținea, în *Adevărul literar și artistic*, săptămînala *Cronică a mizantropului* (a cărei lectură ar putea interesa pe cercetătorul preocupat de geneza romanului), *Enigma Otiliei* se definește, din punctul de vedere al problematicii ei generale, ca și al tipologiei (așadar dincolo de semnificația specială a titlului, asupra căreia vom reveni), ca o imagine esențializată, cu vădite în-

[1] Cu prilejul reeditării romanului, 1956

clinații spre șarjă, a familiei mic-burgheze (într-o primă formulare, titlul romanului fusese de altfel *Părinții Otiliei*); o imagine, am spune, nedeterminată — și cu bună știință — temporal, situarea istorică a narațiunii în primul deceniu al secolului nostru realizîndu-se mai mult peisagistic. Or, peisajul și atmosfera, după cum singur mărturisește undeva, îl interesează pe romancierul care se dorește, mai presus de toate, „un verificator academic al universalului" (cf. *Sensul clasicismului*, în *Revista Fundațiilor*, nr. 2/1946), doar ca elemente ale *fenomenului*, subordonate scopului major al creației, care consistă, la G. Călinescu prin excelență, în particularizarea artistică și plastică a *esenței* umane. Mai mult chiar decît Balzac, pe care îl admiră nu o dată ca pe un adevărat maestru al prozei universale, romancierul își propune să creeze *caractere*, „culoarea" considerînd-o, teoretic și practic, ca făcînd parte dintre elementele secundare. „Numai scena pe care eroii joacă poartă notele epocii" — notează G. Călinescu, într-un articol în care se ocupă de permanența universalului uman în creația marilor romancieri (*Cîteva cuvinte despre roman*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 918/1938).

Tipurile care materializează aspectele umane reținute de scriitor din studiul atent, am spune *clinic*, al societății constituie individualități generalizatoare atît de puternice și de viabile, încît concurează, pe drept cuvînt, starea civilă. (Pot fi indicate ca model de adevărată sinteză caracterologică paginile din roman în care sînt înregistrate acele frînturi din convorbirea dintre atît de nerăbdătorii moștenitori, interceptată fragmentar de Felix în chiar camera muribundului Moș Costache). Ficțiunea facilitează, în felul acesta, cunoașterea vieții însăși. „Aș vrea să-l întîlnesc pe Stănică Rațiu — mărturisea, cu prilejul unui prim contact cu lumea personajelor călinesciene, autorul unei recenzii din *Lumea Românească* — și să-l pălmuiesc pentru tot lichelismul de care dă dovadă, pentru toată ticăloșia de care este capabil, și apoi să-l dau pe mîna parchetului pentru furt și omor". Și Stănică nu este singurul personaj înzestrat cu atributele celei mai autentice și, în același timp, mai complexe prezențe. Complexitatea, ca rezultat al manifestării unor tendințe simultane de aspect eterogen, adesea contradictoriu, poate fi

Scanned with OKEN Scanner

considerată ca trăsătură cu adevărat definitorie a personajelor din *Enigma Otiliei*. Să ne gîndim, de pildă, la bătrînul Costache Giurgiuveanu — un Hagi Tudose capabil de sentimente dintre cele mai gingaşe; la Leonida Pascalopol, altruist în aparenţă, dar egoist în fond, generozitatea sa găsindu-şi explicaţia, în ultimă analiză, în necesitatea de a-şi satisface oarecum bizara aspiraţie erotică; la Georgeta, cocota cu neobişnuite scrupule morale sau chiar la „tanti" Aglae, „baba absolută, fără cusur în rău" — cum o caracterizează unul din personaje — care, dispreţuindu-şi bărbatul dincolo de limitele umanului, îşi iubeşte totuşi copiii, bineînţeles într-un fel propriu poate numai ei.

Cel mai complex, mai „enigmatic" dintre personajele romanului este însă, fără îndoială, Otilia. Superioară ca intelect, sensibilitate şi educaţie tuturor celorlalte personaje feminine ale cărţii, ea pare dotată cu însuşiri dintre cele mai contradictorii. Este copilăroasă şi, în acelaşi timp, matură. Gustă farmecul jocului şi al escaladării şoproanelor şi stogurilor de fîn, cunoaşte deliciile rostogolirii prin zăpadă, primeşte oricînd cu plăcere pachetele de ciocolată, dar îşi cunoaşte şi soarta de orfan tolerat, avînd experienţa destul de amară a vieţii, ale cărei probleme e capabilă să le intuiască şi să le rezolve cu o maturitate suprinzătoare. Este superficială şi totuşi, avînd conştiinţa acestei atît de feminine superficialităţi, — profundă. „Cînd tu vorbeai de ideal, eu mă gîndeam că n-am şters praful de pe pian" — i se destăinuie ea lui Felix; şi ceva mai sus: „Voinţa ta îmi inspiră respect. Pînă acum rîdeam de oamenii prea serioşi, îmi plăceau bărbaţii *chic*. Nici nu ştiu cine e prim-ministru, atît de puţin mă interesează lumea izbutită. Noi fetele, Felix, sîntem mediocre, iremediabil mediocre şi singurul meu merit este acela că-mi dau seama de asta". Iubirea pe care i-o poartă lui Felix, cu toată superficialitatea ei aparentă, este un sentiment dintre cele mai profunde; mai profund poate decît acela nutrit de Felix, care nu depăşeşte, în ultimă analiză, limitele unei obişnuite înflăcărări a adolescenţei. Cu toată iraţionalitatea sa, manifestă în cele mai multe împrejurări ale vieţii, Otilia dispune de capacitatea de a-şi analiza lucid sentimentele. De Pascalopol se simte atrasă ca femeie cu „temperament de artist" — cum o şi defineşte acesta — care simte nevoia luxului, visează să călătorească şi să fie admirată, să aibă trăsură

Scanned with OKEN Scanner

la scară, dar refuză condițiile oricărei dependențe; este adevărat că ar prefera poate ca Pascalopol să-i fie unchi („ce bine-ar fi!“ — gîndește ea, la un moment dat, cu voce tare), dar nu-l refuză nici ca soț, pentru simplul motiv că e „un bărbat *chic*“, delicat și bogat, care-i poate oferi imposibilul, fără să-i ceară nimic, sau aproape nimic. „Ce gentil ești dumneata, domnule Pascalopol — îi declară ea, cu candoarea adevăratei sincerități — vezi, de aceea te iubesc eu!“ E atîta adevăr psihologic în această afirmare a feminității, încît orice insinuare vizînd perversitatea nu poate fi decît condamnată. Pascalopol satisface una dintre valențele sentimentului erotic al complexei Otilia. „Cazul e destul de comun — preciza însuși autorul, în cuprinsul autorecenziei din *Viața Românească*, nr. 7/1938. — Se pare că fetele nu iubesc în chip necesar pe tinerii de vîrsta lor și că bărbații în etate exercită asupra lor un curios imperiu“. Aceeași problemă va fi de altfel dezbătută de G. Călinescu și în romanul *Bietul Ioanide*, bineînțeles în condiții și cu personaje oarecum deosebite de cele din *Enigma Otiliei* (ne referim la cuplul Ioanide-Ioana). Cea de a doua valență îi este satisfăcută de Felix. „Ocrotit“ la început de Otilia, ca un adevărat „minor“, neexperimentat și amenințat să devină victima bizarei ambianțe din strada Antim, acesta se îndrăgostește de protectoare cu tot elanul romantic al vîrstei sale. Și Otilia nu are nici un motiv de natură intimă pentru a-i respinge afecțiunea: „verișorul“ ei este un *tînăr* (însușire pe care nu i-o poate pretinde lui Pascalopol!) cu fizic plăcut, inteligent, pe ale cărui șanse de afirmare în viață se poate miza cu toată încrederea. Un anume instinct al feminității o avertizează să evite însă realizarea prin căsătorie a acestei iubiri. Seriozitatea și ambiția cu care se avîntă Felix în viață o determină pe Otilia să-l admire și chiar să-l iubească, bineînțeles într-un mod cu totul diferit de acela în care-l iubește pe Pascalopol, dar o și înspăimîntă. „O fată admiră un tînăr cu gînduri serioase — îi mărturisește ea — dar se obosește și adesea preferă oamenii mediocri. Are și ea idealul ei, acela de a plăcea cît e tînără, de a strînge bărbați în jurul ei. Un ambițios e puțin egoist, orice ai zice, și vrea să facă din femeie o icoană pentru uzul său personal“. Și în altă parte: „Nu m-am gîndit că mă vei iubi pe mine, eu sînt o zăpăcită, nu știu ce vreau, eu sînt pentru oamenii

Scanned with OKEN Scanner

blazați, care au nevoie de rîsetele tinereții, ca Pascalopol". Otilia admiră la Felix tocmai ceea ce îi lipsește ei: perseverența și ambiția de a se ridica deasupra mediocrității. Este însă prea lucidă și, în același timp, cu prea mult bun simț, pentru a-i accepta fără rezerve dragostea. Cumințenia, profilul atît de linear al caracterului acestuia nu i se par de bun augur, ea visîndu-și viitorul *ca un șir de explozii neprevăzute*. Misiunea de „tovarășă eroică, egală" nu i se pare suportabilă; ea preferă, ca orice *rîzgîiată conștientă de viițiul ei*, să se complacă în situații inferioare posibilităților sale reale, să se rateze chiar, numai pentru a evita pericolul oricărui fel de constrîngere. „Sînt ușuratică, mi-e frică, ai să-mi spui mereu că n-am afecțiune" — i se destăinuie ea. O asemenea ușurătate, e drept, nu trebuie interpretată la modul absolut. Otilia ne apare, într-adevăr, cochetă, capricioasă, frivolă chiar; dacă o analizăm însă mai profund, constatăm că, deși liberă în manifestări, ea este, în relațiile sale cu persoane de sex opus, de o inocență și o candoare extrem de tonice, *de o strengărie atît de castă*, cum o caracterizează mental însuși Felix, străduindu-se a-i descoperi „enigma". Fire sentimentală, ea își păstrează totuși în orice împrejurare luciditatea, calculul rece: „Otilia trăia cum cînta la pian, zguduitor și delicat, într-un tumult de pasiuni, notate precis pe hîrtie, stăpînite și justificate". De aceea nici nu poate fi înțeleasă cu prea multă ușurință, decît de Pascalopol, singurul capabil să intuiască într-adevăr, printr-un anume rafinament de aristocrat intelectual, coordonatele feminității ei. Iubirea ei pentru Felix i se pare adolescentului neinițiat în tainele sufletului feminin adesea contrafăcută, vagă, ceea ce nu corespunde de loc realității. Otilia își disimulează sentimentul de teama de a nu deveni pentru el un fel de femeie fatală. Sacrificiul, din orice punct de vedere, i se pare în acest sens inutil. Și experiența nopții din ajunul plecării ei definitive cu Pascalopol o convinge pe deplin de temeinicia temerilor sale. „Cine a fost în stare de atîta stăpînire — îi scrie ea din străinătate — e capabil să învingă și o dragoste nepotrivită pentru marele lui viitor". Părăsindu-l, ea salvează deci nimbul poetic, extraterestru, al primei sale adevărate iubiri. Lucru pe care pozitivul Felix, cu romantismul său prea puțin organic, nu-l poate înțelege. Educația și lecturile sale îi inoculează credința că „iubirea e un sentiment care se înfăptuiește la toți oamenii în același chip: prin căsătorie". De aceea i se și pare

Scanned with OKEN Scanner

absurdă teoria antimatrimonială a medicinistului Weissman, potrivit căreia „orice femeie care iubește un bărbat fuge de el, ca să rămînă în amintirea lui ca o apariție luminoasă".

Otilia, spre deosebire de eroii balzacieni — după cum foarte bine remarca Eugen Schileru, în cronica sa din *Revista Fundațiilor*, nr. 2/1947 — dar totodată și spre deosebire de alți eroi din epica aceluiași Călinescu, chiar, *nu este un dat, ci un proces*. Chiar dacă este surprinsă într-un anumit moment al vieții, evoluția ei este destul de evidentă. Blazarea, pasivitatea și scepticismul ei pot fi foarte ușor explicate pe baza studiului antecedentelor. Copleșită din copilărie de meschinăria și monotonia mic-burgheză a vieții din casa avarului Moș Costache, ea nu se poate sustrage întru totul influenței nefaste a mediului. Tovărășia aproape exclusivă a unor persoane cu stigmate patologice pronunțate, cum sînt reprezentanții familiei înrudite Tulea, îi viciază sensibil felul de a fi. Devine ca atare mai circumspectă și mai puțin accesibilă persoanelor neavizate. Își ordonează rațional sentimentele. Refuză să privească prea insistent în viitor, pentru a nu-și obnubila prezentul *(carpe diem!)*. Acceptă chiar într-un fel ratarea, ca inevitabilă. Date fiind toate acestea, cele ce se întîmplă din momentul apariției lui Felix în casa din strada Antim ni se par cît se poate de firești. Căsătoria cu Pascalopol corespunde întru totul normei de conduită stabilite de Otilia. Ca și abandonarea lui pentru acel conte sau „așa ceva", de care ne informează în final Stănică. Narcotizarea determinată și conștientă a propriei sale afectivități nu putea să creeze decît o Otilie „gen actriță întreținută", cum i se revelă lui Felix acea „doamnă foarte picantă" din poza îmbătrînitului, dar mereu rezonabilului Pascalopol.

În ce constă atunci „enigma" Otiliei? În complexitatea sufletului feminin, ale cărui taine îi vor rămîne de-a pururi insesizabile nu numai lui Felix, ci, am putea spune, parafrazînd pe autor, oricărui tînăr de douăzeci de ani, respins de fata căreia îi plăcuse mai mult poate decît oricare din rivalii săi!

Renunțăm la orice concluzii. Otilia nu are nevoie de certificat de bună purtare, pentru a păși în lumea cititorilor. E acceptată cu toate „lipsurile" ei, cu toate aparentele ei vicii sentimentale, fără de care nu s-ar putea vorbi de o „enigmă" a Otiliei și nici de o „poezie" a eternului feminin.

Scanned with OKEN Scanner

SCRINUL NEGRU

Unui cît de cît bun cunoscător al epicii călinesciene, *Scrinul negru* i se impune, cu evidenţă, nu numai ca o continuare a *Bietului Ioanide*, ci şi ca o creaţie tangentă, sub cîteva esenţiale unghiuri de vedere, cu însăşi capodopera acestei epici, cu inegalabila *Enigmă* a *Otiliei*. Se poate spune chiar că, prin ceea ce reprezintă în paginile sale vechiul, perisabilul, în ordine social-istorică, *Scrinul* nu constituie decît un nou şi valoros capitol al acelei *Comedii umane* care, prefigurată încă — e drept, cu mai puţină forţă artistică — în cele cîteva părţi din *Cartea nunţii*, consacrate atmosferei prăfuite din „casa cu molii", a căpătat dimensiuni cu adevărat surprinzătoare, prin acuitatea observaţiei în sfera socialului, ca şi prin arta caracterologiei, sau prin originalitatea construcţiei epice, o dată cu apariţia următoarelor două creaţii. Spirit renascentist, construit, cum remarca cineva, după un model clasic, şi totuşi cumulînd cerebralitatea cea mai riguros controlată, cu o anume impetuozitate proprie romanticilor, G. Călinescu îşi ilustrează la fel de puternic şi de caracteristic personalitatea, în epica propriu-zisă, ca şi pe terenul istoriei literare. Pasiunea constantă a autorului *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent* pentru edificiu şi sinteză, pentru grandios şi „universal", nu se putea organiza, cu alte cuvinte, epic, decît potrivit aceleiaşi arhitectonici speciale, avînd ca principiu de bază *monumentalitatea*. De aceea am şi considerat că o cercetare chiar lipsită de pretenţii, a noului său roman nu poate fi efectuată fără o prealabilă raportare la creaţiile care l-au precedat.

Enigma Otiliei a însemnat, dincolo de ceea ce găsim exprimat în titlul romanului, o primă şi, am spune, copleşitoare ilustrare a unui angajament literar: acela de a dărui literaturii

[1] E.S.P.L.A., 1960

noastre un amplu tablou al societății românești din secolul XX, în ceea ce are ea, sub cîteva aspecte fundamentale, mai caracteristic. Așa cum s-a arătat, mai cu seamă cu prilejul reeditării, în critica noastră, *Enigma Otiliei* este romanul familiei micburgheze românești, cercetate în procesul de acomodare a mentalității ei primare, de tip feudal-patriarhal, la noile realități social-economice, proces care, plasat în timp, definește îndeosebi primul pătrar al secolului nostru. *Bietul Ioanide*, operă vădind calități nu mai puțin remarcabile, extinde investigațiile autorului, în spațiu și timp, adăugînd infernului dantesc al Giurgiuvenilor și Tuleștilor noi cercuri. Bogata faună a exponenților unei anume părți a intelectualității noastre interbelice, de tipul unor Pomponescu, Hagienuș, Sufletel, Gulimănescu, Gonzalv Ionescu, Smărăndache etc., descendenți mai mult sau mai puțin direcți ai lui moș Costache, ai lui Simion și Aglae Tulea sau ai lui Stănică Rațiu, lărgește considerabil unghiul de penetrabilitate a cititorului contemporan, în peisajul social al epocii înfățișate. Cadrele tabloului devin apoi, referindu-ne la același roman, și mai cuprinzătoare, prin trimiterea în scenă a unor ipochimene cu care nu ne-am întîlnit aproape de loc în *Enigma Otiliei*. Este vorba de acea galerie de reprezentanți cu nume sonore ai unei așa-zise aristocrații „românești", aflate altfel mai demult în declin: Hangerlioaica și nepotul ei „dinos domnesc", devenit la un moment dat căpetenie legionară, omniprezentul și jovialul Gaittany, cu numeroasele-i relații în cele mai diverse medii, intrepida madam Valsamaki-Farfara etc. Aceștia din urmă, împreună cu afinii lor neblazonați din descendența lui Stănică Rațiu și cu aceia — fie și nu chiar *ejusdem farinae!* — de tipul lui Pomponescu și compania alcătuiesc, *în esență*, laolaltă, o singură familie; e firesc deci ca, o dată și o dată, membrii, în aparență atît de diverși — urmare a inconcurabilei arte de caracterolog a scriitorului — ai acestei familii să se întîlnească, pășind sub zodia unui destin istoric comun. Aceasta se și întîmplă în acele pagini ale *Scrinului negru*, la care ne vom referi în mod special în cronica de față.

Noul roman al lui G. Călinescu pare cu deosebire menit să ateste, cu mijloacele artei, teza marxistă, potrivit căreia „cea din urmă fază a unei forme istorice este c o m e d i a e i". Indiferent dacă aparțin micii burghezii intelectuale, mai mult sau mai puțin viciate de veleități aristocratizante, aristocrației ajunse *economicește* sau celei *de sînge* — și trebuie precizat că,

Scanned with OKEN Scanner

în mod special, reprezentanții acesteia din urmă se perindă în paginile *Scrinului*, într-o extraordinară varietate caracterologică, — protagoniștii acestei comedii sînt siliți, în numeroase împrejurări, de însuși mersul istoriei, să fraternizeze, amestecîndu-și umbrele în spațiul aceluiași ecran (elocventă, în această ordine de idei, ni se pare îndeosebi scena talciocului, din cel de al doilea capitol al romanului). Dezarmați în urma răsturnării rînduielilor din vechea societate, ai cărei fii adoptivi se consideraseră atîta vreme și timorați în fața unui destin pe care-l întrevăd inexorabil, cei dintîi naufragiază, pînă la urmă, în ridicol, încercînd a-și disimula și a-și converti panica fie într-un fel de îndîrjită auto-iluzionare (Tilibiliu), fie într-o acumulare discretă de diverse valori (Gulimănescu, Hagienuș, Sufleţel), fie, în fine, în umilință, punctată cu manifestări, demente aproape, de demagogism (Sufleţel ș. a.). Loviți și mai „brutal" în interesele lor — ferite, de-a lungul secolelor, de intemperii, la adăpostul blazoanelor, — dar mai ales răniți în orgoliul lor de reprezentanți de elită ai valorilor sociale, cei din urmă par a-și considera noua condiție cu ostentativă stupefacție și — unii — chiar cu oarecare umor, străduindu-se a supraviețui „cu demnitate" cataclismului care i-a doborît din vîrful piramidei sociale, în speranța unei reveniri a „elitelor" la cîrma țării; de unde și cea de a doua sursă, nu mai puțin abundentă, a ridicolului. Așa cum constată, la un moment dat, principalul purtător al mesajului cărții, arhitectul Ioanide, aceștia caută să se reconforteze moralicește, afișîndu-și inadaptarea, „cu orgoliul de a trece printr-o criză istorică".

Desconsiderîndu-i, chiar și în noile condiții social-istorice, pe cei care-i mimează fără îndreptățirea eredității — pe de o parte, disprețuindu-i și amenințîndu-i cu cumplita (și totuși iluzoria!) lor răzbunare, pe cei favorizați de logica istoriei — pe de alta, aristocrații prin naștere sfîrșesc, în paginile *Scrinului negru*, ca și în viață, prin a deveni de două ori ridicoli: față de cei dintîi, de care-i apropie, în fond, în mare măsură, condiția însăși de „naufragiați" ai istoriei și — de astădată împreună cu aceștia — față de masa acelora cărora au fost nevoiți să le cedeze locul, în noua ordine social-economică. Eludînd prezentul, ca „nul și neavenit", ei continuă a-și administra — teoretic — domeniile și a-și comenta titlurile nobiliare, întrunindu-se în sobor, sub prezidența infatigabilei prințese Hangerliu, pentru a condamna o imixtiune „plebee" în

Scanned with OKEN Scanner

clanul lor (căsătoria lui Matei-Radu Basarab) sau a pune la punct problema educației pe care trebuie să o primească un tînăr de descendență voivodală (Filip, fiul Catyei Ciocîrlan și al lui Max Hangerliu). Sfidîndu-i, într-un fel, pe cei dispuși să accepte compromisuri, fie ele și profitabile (precum etern adaptabilul Gaittany), preferă să-și facă o profesiune din frecventarea talciocului (madam Valsamaki-Farfara, Costică Prejbeanu, zis și regele Vahtang), ori chiar din cerșit (Zenaida Manu-Străchineasca). Unii, precum rafinata prințeasă Șerica Băleanu, mereu „obsedată de exemplul contesei de Noailles și al Marthei Bibescu", manifestă chiar o profundă oroare față de orice fel de muncă. Cum foarte bine remarca Matei Călinescu, avem de-a face, în cazul acestor seniori de talcioc, cu un fel de donquijotism nud, lipsit de nuanța de sublim ce aureolează acțiunile Cavalerului Tristei Figuri.

Se va spune, poate, că acel sentiment al ridicolului, pe care-l prilejuiesc asemenea existențe, nu se datorește, în cazul personajelor călinesciene, atît aspectului istoricește *exact* al profilului lor moral, cît unor elemente ce țin de ficțiune, mai precis, de *colaborarea* scriitorului cu natura și istoria. Opinii similare s-au emis însă și în legătură cu Balzac, de pildă, care, așa cum singur o mărturisește, părea adesea că „îngroapă adevărul sub un morman de lucruri neverosimile și absurde" (v. *Salonul cu momîi);* și totuși astăzi nimeni nu mai contestă faptul că autorul *Comediei umane* a fost, așa cum îi plăcea de altfel și lui să se considere, un adevărat „istoric al timpului său". Dar nu e nevoie să apelăm neapărat, în dorința de a răspunde unei atari întîmpinări, la exemplul lui Balzac, a cărui metodă ne-am obișnuit, oricum, demult, a o accepta fără rezerve. Răspunsul cel mai convingător ni-l oferă viața însăși, pe care adesea, viciați de obișnuința imaginii fotografice, sîntem tentați să o ignorăm. Cum sublinia undeva chiar autorul *Scrinului,* natura e mult mai bogată în nuanțe și culori, decît imaginea fumurie imprimată pe peliculă, iar artistul nu comite nici o impietate față de realitate, dacă-și propune să o reflecte în mod creator, cu alte cuvinte, recompunînd-o, în datele ei esențiale, cu ajutorul fanteziei și în funcție de ideea pe care vrea să o exprime și care-l poate determina, uneori, să dea fenomenelor, la prima impresie, „o evidență halucinantă" (v. *Contemporanul,* nr. 35/1960). Noțiunea însăși de *grotesc* — la care nu putem să nu ne referim, discutînd modul de realizare a

Scanned with OKEN Scanner

unor asemenea personaje, propriu lui G. Călinescu — nu este nicidecum o creaţie a artiştilor cu înclinaţii temperamentale spre negare; rolul creatorului se limitează la a sesiza cu mai multă acuitate şi, eventual, a potenţa grotescul din realitate. Ideea procesiunii funebre regizate, pe cont propriu, de Hangerlioaica, devenită maica Maximilia — cel mai grotesc poate dintre episoadele romanului — nu e neverosimilă, nefiind, în fond, decît o dezvoltare particulară (şi prin aceasta, surprinzătoare) a obiceiului unora de a-şi confecţiona din timp sicrie şi monumente funerare sau de a-şi reţine locuri în cavouri şi cimitire. După cum nu e neverosimilă nici ambiţia gratuită şi nu mai puţin grotescă a fostului diplomat Lascăr Vasilescu — alias Charles-Adolphe Vasilevs-Lascaris — de a-şi afla ascendenţii în rîndul Lascarizilor bizantini, nici speranţa pasageră a prinţesei Băleanu că ar putea deveni, printr-o cu totul iluzorie preţuire a panseurilor sale, de către convivii întîmplători ai lui Ioanide, o adevărată „Madame de Staël a republicii" şi nici chiar scrînteala orientalistului Hagienuş care, obsedat ani de-a rîndul de măreţia figurii lui Alexandru cel Mare, ajunge la un moment dat să se considere o reîncarnare, „în virtutea metempsihozei", a acestuia, reeditînd astfel, pe alt plan, bîiguielile mistice ale senilului Tulea-Christos, din *Enigma Otiliei.* (În legătură cu acest episod ne întrebăm doar dacă includerea celor aproape 30 de pagini ale memoriului — savuros altfel — prezentat de orientalist lui Ioanide nu dăunează, în oarecare măsură, compoziţiei romanului, avînd mai ales în vedere faptul că Hagienuş nu face parte din rîndul personajelor de primă importanţă ale *Scrinului negru).* Se poate afirma că fiecare trăsătură a numeroaselor portrete morale, ce alcătuiesc substanţa acestei părţi a romanului, fiecare detaliu descriptiv sau epic denotă grija autorului de a nu şarja dincolo de limitele verosimilului.

Există, fără îndoială, în paginile care prezintă amurgul acestei lumi de naufragiaţi ai istoriei, şi unele aspecte discutabile poate, chiar sub acest unghi de vedere. Ne-am gîndi, de pildă, la unele detalii nefiresc şi nejustificat robinsoniene, ale existenţei de haiduc, hăituit de poteri, a fostului colonel Remus Gavrilcea (deşi nu e cu totul lipsit de posibilitatea de a-şi procura cele necesare traiului — graţie mai ales relaţiilor celuilalt Gavrilcea, cu lumea celor cointeresaţi în activitatea lor subversivă, — acesta îşi confecţionează ace din sîrmă ghimpată,

Scanned with OKEN Scanner

ascuțită și găurită cu scule de piatră și-și scurtează pletele cu un fel de brici, provenit dintr-o potcoavă, supusă unui proces tehnologic similar). Raportate însă la întreg, asemenea mici aluviuni romantice (un alt comentator vorbea și de un anume demonism romantic, legat tot mai ales de chipurile celor doi Gavrilcea) trec, firește, ca și neobservate și nu diminuează, în orice caz, autenticitatea acelei impresionante serii de figuri, menite a îmbogăți substanțial galeria de „foști" a literaturii noastre contemporane.

*
* *

Comentînd cu prilejul ediției din 1956 *Enigma Otiliei* — această carte de căpătîi a epicii călinesciene — problema care ne reținuse în mod deosebit atenția fusese aceea a semnificației universal umane a celui mai complex și mai autentic dintre personajele feminine ale romanului: „enigmatica" Otilie, simbolul și totodată ilustrarea literară majoră a aparențelor contradictorii ce definesc, în ultimă analiză, atît de caracteristica „unitate în multiplicitate" a „eternului" feminin. După *Bietul Ioanide* (cu Elvira și Pica, dar și cu Indolenta și Sultana), și în măsură mai mare ca acesta, *Scrinul negru* dezvoltă, și sub acest unghi de vedere, problematica celei dintîi mari creații epice a lui G. Călinescu. Reluate și întregite în paginile ce reconstituie avatarurile Catyei Ciocîrlan, ori particularizate în figurile complementare ale celor trei grații, ce satisfac valențele erotice ale arhitectului Ioanide — Mini, Diana și Cucly, — diversele virtualități ale Otiliei, ca simbol (id est, ale feminității, ca atare), capătă, în țesătura *Scrinului,* noi și nebănuite nuanțe și valori.

Legatara cea mai directă a Otiliei este, fără îndoială, posesoarea scrinului Louis XVI, Caty Ciocîrlan. Încercînd a o defini în puține cuvinte, am putea spune despre aceasta că este o Otilie urmărită îndeosebi dincolo de „enigmele" adolescenței și primei tinereți, asadar în ipostaza ei de „doamnă foarte picantă", „gen actriță întreținută", din cea din urmă poză a bătrînului Pascalopol. Într-adevăr, eroina noului roman călinescian ne apare ca o Otilie evoluată, capabilă și de speculații ceva mai complicate, menite a-i consolida poziția socială, dar mai ales interesată a se realiza ca femeie ce înțelege să-și trăiască viața sub imperiul pasiunilor violente („mai mult o senzuală decît o femeie cu sentiment", cum o caracterizează la un

Scanned with OKEN Scanner

moment dat Ioanide); o Otilie, cu alte cuvinte, la fel de pozitivă, sub unghiul finalității, să zicem, economice, ca și predecesoarea ei, dar nu mai puțin „pozitivă" și sub acela al aspirațiilor erotice, subordonate în mare măsură de eroina *Enigmei* dorinței ei de evadare din lumea meschină și trivială a Giurgiuvenilor și Tuleștilor. Căci dacă ceea ce urmărește Caty, în planul rosturilor ei gospodărești, nu diferă prea mult de ceea ce realizase „enigmatica"-i înaintașă, optînd pentru căsătoria cu Pascalopol, spre a se putea lansa mai ușor în sferele societății așa-zise „înalte", în viața ei intimă eroina *Scrinului* ne apare, într-un fel, cu mult mai „exigentă" decît aceasta. Idealul ei pasional este, încă de la vîrsta de optsprezece ani — așa cum i se confesează ea însăși iubitului ei din copilărie — acela de a iubi și de a fi iubită la modul paroxistic („éperdument"), de a fi „nimicită" — cuvîntul îi aparține — în îmbrățișări. „Dragostea pentru mine înseamnă violență și durere" — îi scrie ea viitorului soț (Gigi chéri, adoré, bien aimé etc.), reproșîndu-i manierele de „om binecrescut care își domină pasiunile". (Reproșul similar al Otiliei, vizînd stăpînirea de sine a lui Felix, din noaptea de adio, se integrează într-o cu totul altă ordine de idei). Atributele superiorității nu rezidă, pentru Caty, nici în intelectul, nici în eventualele talente ale sexului opus (Ioanide, cu siguranță, n-ar fi interesat-o decît în măsura în care era „șarmant"!), singurele însușiri care reușesc să o „înduioșeze" („în limitele sufletului ei pozitiv", cum precizează undeva autorul) fiind generozitatea — înțeleasă, firește, doar în raport cu propria-i persoană — și mai ales virilitatea. De aceea și preferințele ei în materie erotică, atunci cînd nu sînt cenzurate fie de o anume obișnuință, întreținută și stimulată și de speranța unei mai rapide ascensiuni sociale (Gigi Ciocîrlan), fie pur și simplu de snobism (Max Hangerliu), evoluează în jurul tipului esențialmente viril, întruchipat în roman în persoana lui Remus Gavrilcea, acel monstru de bărbăție, față de care ea își manifestă entuziasmul într-un mod cu totul particular („Bestia mea scumpă! sultanul meu!" etc.). Dominată de simțuri și interesată efectiv doar de prosperitatea-i fizică și economică, ea nu poate fi de loc convingătoare, atunci cînd își exprimă tristețea de a-și fi pierdut soțul („mon âme est triste jusqu'à la mort", notează ea în jurnal, pentru a adăuga imediat: „Coiffeur décoloration et mis-en-plis 270" etc.), sau cînd, venindu-i pețitori (firește, madam Valsamaki-Farfara!)

Scanned with OKEN Scanner

din partea aceluia ce urmează a-l înlocui, își manifestă scrupulele, nedorindu-se „infidelă față de memoria bietului meu Gigi".

Și totuși am greși profund — anulînd, în parte, însuși paralelismul cu Otilia — și dacă am reduce viața intimă a eroinei la schema mobilurilor prin excelență pozitive pe care am încercat să le relevăm mai sus. Căci în făptura, mult mai complexă decît s-ar părea, a „femeii care excită", specializată în sărutul „după ureche", se ascunde și altceva decît dorința și satisfacția de a se abandona „monstruoaselor stăpîniri" ale unui Remus Gavrilcea. Nepregătită și — poate — incapabilă chiar să înțeleagă și mai ales să realizeze sublimul propriu-zis, în ordinea sentimentelor ei intime, Caty nu se poate sustrage totuși unui anume *bovarism al sublimului* (al unui sublim adus, firește, la numitorul comun al aspirațiilor ei generale, predominant pozitive). Există în limitele sentimentalității sale, atît de relative, și o oarecare doză de poezie refulată, sesizabilă, de pildă, în atitudinea ei afectivă, îndeosebi din momentele atît de feminine ale retrospectivelor ei sentimentale, față de acel Francisco Oster — un fel de Pascalopol exotic, așa dar, cum l-ar fi definit Otilia, „un bărbat c h i c", delicat și generos cu femeile — către care se îndreaptă poate cele mai „pure" dintre aspirațiile ei erotice. În jurul figurii acestuia se țes iluziile ei mărginit-sublime de fericire: el devine, din ce în ce, în visele ei retrospective, „soțul adevărat", în el îi place Caty-ei a-l vedea pe virtualul părinte al progeniturii sale și tot pe el și-l dorește însoțitor pe drumul din urmă (scena cu Matei-Radu Basarab, solicitat să execute, la acordeon, melodia argentinianului).

Urmărită în aspirațiile ei sociale, dar mai ales în implicațiile romanului ei sentimental, Caty nu reprezintă însă, după cum spuneam, decît una dintre noile ipostaze ale Otiliei — firește, cea mai realizată și mai complexă dintre toate. Sub alte aspecte, simbolica verișoară a lui Felix își continuă existența în fiecare dintre celelalte personaje feminine ale *Scrinului negru*. Pe femeia cu „temperament de artistă" — cum o definise o dată bătrînul Pascalopol — o recunoaștem, în oarecare măsură, în pasiunea paradoxalei Cucly pentru Ioanide. Nevoia de a se ști ocrotită — în măsură să explice și ea, într-o altă ordine de idei, afecțiunea Otiliei pentru același Pascalopol — o regăsim în sentimentul cvasifilial al Dianei, eterna „fetiță de doispre-

zece-treisprezece ani crescută numai dimensional, fără a pierde nici una din enigmele infantilității feminine", căreia îi displac tinerii, întrucît, așa cum i se confesează ea arhitectului, relevînd, de fapt, una din constantele feminității ca atare, „unei femei îi place să se simtă ocrotită ca de un părinte", îi place să simtă acea „gingășie purificatoare față de ființa slabă", pe care o intuiește cît se poate de exact Ioanide. În fine, acea latură, am spune *spirituală*, a afecțiunii Otiliei pentru Felix — afecțiune pe care eroina și-o refuză, în cele din urmă, cu luciditatea ce nu o părăsește nici o clipă, de teamă să nu-și dezamăgească, într-un fel sau altul, partenerul — își are și ea corespondentul, în paginile *Scrinului*, definind, în fond, acel „nescio quid" ce caracterizează sentimentele Miniei față de polivalentul arhitect.

Puțin ridicol, poate — mai ales dacă îl raportăm la „mediocritate" — în postura sa de cumulard erotic, Ioanide descifrează, în expert, „enigmele" fiecăreia dintre admiratoarele sale, găsind în el resursele necesare pentru a răspunde, adecvat și fără știrbi nimic din pasiunea-i constantă pentru Elvira, (poate cam prea!) înțelegătoarea-i tovarășă de viață, tuturor acestor Otilii ale zilelor noastre. Calificat de intolerantul Suflețel drept „vir impudicus et incontinens", el își justifică, față de propria-i conștiință, aparenta duplicitate, simțindu-se sincer și *onest*, în raport cu fiecare dintre femeile pe care le „slăvește". „Le iubea pe amîndouă — conchide la un moment dat autorul, redînd reflecțiile eroului „asupra condiției sale", — și pe Cucly, și pe Diana, precum mai presus de oricare alta o iubea statornic pe Elvira și platonic pe Mini". În ce măsură această atitudine e condamnabilă sau nu, sub unghiul de vedere al eticii noi, comuniste, — pe care de altfel Ioanide pare a se strădui să o urmeze — au demonstrat-o cu suficiente argumente alți comentatori ai romanului (v., de pildă, studiul lui D. Micu), de aceea socotim că nu mai e cazul să insistăm asupra acestei probleme. Adăugăm doar, la capitolul „circumstanțelor" mai mult sau mai puțin „atenuante", că, în accepția lui G. Călinescu, un „Om adevărat" este „un om care e compus din mai mulți oameni", așadar, un om capabil să se și realizeze multilateral, chiar și în plamul afectivității sale; și că, potrivit unei alte reflecții a autorului, „puțină nebunie este proprie sufletelor marilor artiști"...

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce se impune a fi subliniat este faptul că, așa cum rezultă din aceasta a doua parte a romanului lui Ioanide, procesul de „reducare" (și în practică!) a eroului nu poate fi considerat încă pe deplin încheiat, în paginile *Scrinului negru;* față de romanul anterior, progresele realizate de arhitect în sensul acestei „reeducări" nu pot fi însă nicidecum neglijate. Noul Ioanide, chiar dacă în unele privințe mai păstrează încă amprentele mentalității vechi, depășite astăzi, privind rolul intelectualului și al omului de artă în societate, se află, oricum, pe calea cea bună. Individualismul poziției sale sociale din anii căutărilor *(Bietul Ioanide)* cedează tot mai mult în fața propensiunii generale spre marile acțiuni colective. „Azi îmi dau seama că un arhitect e un cetățean", constată el în cadrul unei convorbiri cu Dragavei, și că „un arhitect de edificii nu poate ridica ziduri dacă nu este și un educator". În perspectiva erelor noi, el ne apare ca un colaborator sincer și entuziast la opera de construcție socialistă. Proiectele sale, grandioase și multiple (pe drept cuvînt s-a spus că Ioanide ne apare ca inițiator al tuturor marilor construcții ale epocii noastre!), ni-l înfățișează în ipostaza unui *romantic*, încrezător în destinele mărețe ale societății antrenate febril în edificarea monumentelor menite să imortalizeze această nouă „epocă de Renaștere". „Viețile paralele ale lui Plutarh, consideră el, într-o discuție cu Gaittany, vor fi banale față de cronica vremurilor noastre. Vom avea nevoie de un nou Tacit și de un Shakespeare care să zugrăvească eroii albi și negri ai acestui secol. Coriolan, Hamlet, Jago, Othello, Falstaff, Polonius au apărut în noi exemplare uriașe (notăm că am fi dorit enumerarea mai bogată în figuri luminoase . . .). Este imposibil să nu răsară mîine artistul care să-i scoată din limitele epocii noastre. Lumea e neliniștită de a îndeplini fapte mari, de aceea gesturile oamenilor sînt mai înflăcărate în bine și mai monstruoase în rău. Tudorel al meu, executat pentru a fi fost ademenit de niște bandiți să participe la o crimă execrabilă, se născuse cu un suflet sănătos, și dacă era bine îndrumat, ar fi fost un bărbat excepțional și, în orice caz, un om afară din comun". Și mai departe: „Vreau să nasc în mine un Tudorel bun, să refac, sub zodia generoasă de azi, existența lui sfărîmată. Mă simt mai tînăr ca niciodată". În eventualitatea unei continuări a *Scrinului negru*, puteam spera deci să-l reîntîlnim pe arhitect într-un stadiu și mai evoluat al acestui proces de „reeducare".

Scanned with OKEN Scanner

Dacă Ioanide ne mai apare încă, în unele privinţe, tributar mentalităţii vechi, colaboratorii săi, în diversele acţiuni la care-l vedem antrenat, ne apar minaţi de alte vicii. Aşa cum s-a remarcat, aproape în unanimitate, în comentariile consacrate *Scrinului negru*, Dragavei, Cornel, moş Vasile, Leu — aşadar, adevăraţii reprezentanţi ai *noului* — ne sînt înfăţişaţi în mod cu totul neconvingător, sub unghiul de vedere al individualităţii lor artistice. Apelînd la cunoscuta referire a lui Engels, dintr-o scrisoare a sa către Minna Kautsky, am spune că, în cazul acestora, persoana se confundă, de fapt, cu *principiul* pe care-l reprezintă, în planul romanului. Discursurile lui Dragavei — el însuşi o abstracţiune — sînt alcătuite din formule stereotipe, de erou de manual. Aportul celorlalţi la concretizarea artistică a noilor realităţi nu este nici el mai substanţial. Sînt prezente „conştiinţele luptătoare", pe care le reclama autorul, într-un articol mai vechi, scriitorului contemporan, dar lipsesc oamenii vii, în măsură să dea iluzia estetică a realităţii. „Pentru noi — spunea G. Călinescu, în cuprinsul aceluiaşi articol — muncitorul este un om, înainte de toate, preocupat de problemele morale, de aceea, de pildă, dacă trebuie sau nu să se dedice operei de construcţie, dacă trebuie să urmărească folosul propriu sau acela al clasei, dacă, să zicem, faptul de a se evidenţia cu orice preţ în muncă nu-i de natură a descuraja pe tovarăşii săi mai inerţi temperamental. Noi avem soluţiile teoretice ale acestor probleme, dorim însă a vedea cum reacţionează practic oamenii muncii în diversitatea lor" (*Naturalism,* în *Contemporanul,* nr. 23/505, iunie 1956). Scriind romanul noului Ioanide, autorul nu a reuşit să-şi ilustreze, în suficientă măsură, tezele de mai sus, eroii amintiţi sugerîndu-ne mai curînd „soluţiile teoretice" ale problemelor de viaţă abordate, decît modul artisticeşte concret în care „reacţionează practic oamenii muncii în diversitatea lor". Nu avem „oroare de idei în literatură" şi, ca atare, ne displac profund eroii „decapitaţi" (v. *Mici cugetări,* în *Contemporanul* nr. 41/1960). Ioanide ne cucereşte, de multe ori, tocmai prin atît de particulara-i efervescenţă spirituală. Prezenţa unor *personaje-idei* — mai ales atunci cînd acestea constituie suportul ideologic de bază al unei opere — ni se pare însă în măsură a prejudicia însăşi valoarea intrinsecă a operei respective.

Ei, dar cu aceasta am abordat, fără să vrem, problema *perfecţiunii în artă,* în legătură cu care nu putem să nu fim de

Scanned with OKEN Scanner

acord, în ultimă analiză, cu autorul *Scrinului*, care-și exprima nu de mult opinia, în acest sens, într-o formulare metaforică într-adevăr memorabilă: „Dacă munții ar fi absolut conici și turnați în sticlă, ar fi, cred, foarte ridicoli" (*Contemporanul*, nr. 38/1960). *Scrinul negru* e un masiv care impune respect și admirație, sub multiunghiulare puncte de vedere; de aceea, încheindu-ne însemnările, nu putem decît să ne manifestăm regretul de a nu-i fi putut releva îndeajuns frumusețile, în limitele oficiului nostru „cronicăresc".

Scanned with OKEN Scanner

ION MARIN SADOVEANU

RECONSTITUIRE ISTORICĂ ŞI ROMANŢARE[1]

Dacă povestirea *Puterea gîndului nou,* publicată de Ion Marin Sadoveanu cu cîţiva ani în urmă, în *Steaua,* ne transpunea în incerta preistorie, evocînd, cu necesarele adaosuri în planul ficţiunii, aspecte din vremea nebuloasă a „gheţarilor înalţi", romanul *Taurul mării,* a cărui acţiune e plasată în ultimele două decenii ale secolului al V-lea î.e.n., are la bază împrejurări şi fapte de sursă istorică certă. Un fel de motivare, în chip de motto, ne îndrumă către unul din izvoare: *Politica* lui Aristotel. Acestei scrieri importante a Stagiritului îi datorează — mai ales în intenţie — autorul însăşi ideea centrală a operei: anume că, în cazul în care întreaga putere, economică şi politică, e concentrată în mîinile unei minorităţi, revoluţiile pot antrena şi pe „cei bogaţi, care nu participă la magistraturi"; în asemenea împrejurări, arată în continuare Aristotel, o oligarhie de tipul aceleia a cetăţii pontice Histria a putut sfîrsi chiar „prin a se schimba în democraţie" — firesţe, sclavagistă. Alte informaţii şi — îndeosebi — sugestii, cum constata şi cronicarul *Gazetei literare,* îşi au sursa în scrierile lui Herodot. O altă categorie de izvoare, a căror contribuţie documentară ni se pare de altfel cea mai substanţială, o constituie, fără îndoială, descoperirile arheologice, relatate şi comentate competent atît în comunicările mai vechi ale lui V. Pîrvan *(Histria IV şi VII),* cît şi în monografia arheologică, de dată mai recentă, editată de Academia R.S.R. (*Histria,* vol. I, 1954).

Premisa existenţei şi posibilitatea valorificării unui asemenea material documentar ne-ar putea duce la concluzia că ne aflăm în faţa unei *reconstituiri,* cît se poate de fidele şi de minuţios chibzuite, a unui moment din istoria acestei însemnate colonii greceşti, întemeiate cu aproximaţie pe la mijlocul vea-

[1] Ion Marin Sadoveanu, *Taurul mării,* Ed. Tineretului, 1962.

Scanned with OKEN Scanner

culuí al VI-lea î.e.n., pe ţărmul apusean (cu vechea lui configuraţie) al Pontului Euxin. O confruntare, chiar fugară, a atestărilor istorice, cu datele oferite de lectura romanului ne determină că conchidem însă că, de fapt, *Taurul mării* reprezintă o încercare de reconstituire nu numai *romanţată,* în sensul obişnuitelor adaosuri ale fanteziei creatorului, ci dovedind şi unele libertăţi în ce priveşte cronologia însăşi a faptelor istorice înfăţişate, ca de pildă în plasarea cu două secole înainte a mişcării conduse de Zoltes, şef trac care în realitate a trăit şi a organizat unele atacuri împotriva Histriei măcinate de neînţelegeri interne în jurul anului 200 î.e.n. (cf. *Histria,* vol. I, p. 47). Este însă aceasta o deficienţă a romanului? În măsura în care asemenea abateri de la adevărul istoric nu contravin *spiritului* epocii înfăţişate, credem că ele nu diminuează valoarea unei opere *literare,* fie ea şi de inspiraţie istorică. Vom judeca deci *Taurul mării* nu numai din unghiul de vedere al reconstituirii istorice pe care o încearcă autorul, ci şi — mai ales — din acela al realizării strict literare a acestei opere, destul de singulare în peisajul literaturii noastre contemporane.

Epoca şi lumea asupra căreia se opreşte Ion Marin Sadoveanu se caracterizează printr-o destul de accentuată ascuţire a contradicţiilor sociale, atît în metropolele ioniene, cît şi în coloniile lor de pe ţărmul Mării Negre. Întărirea continuă a oligarhiei constituite iniţial îndeosebi din descendenţii „nobili" ai „fondatorilor coloniei", la care se referă Aristotel, determină în scurt timp şi la Histria ridicarea tot mai ameninţătoare a unor noi pături, alcătuite mai ales din negustori şi meşteşugari, care fraternizează, la un moment dat, cu masele, antrenîndu-le în lupta lor pentru cucerirea puterii politice. Documentele epigrafice descoperite şi publicate de V. Pîrvan ne informează, de pildă, în legătură cu monopolizarea, în cursul veacurilor al V-lea şi al VI-lea î.e.n., a principalelor „magistraturi", ca şi a demnităţilor sacerdotale, de către membrii familiei lui Theodotos (cf. *Histria* IV, p. 537 ş.u.). Pe doi dintre aceştia îi aflăm şi în *Taurul mării;* este vorba de Theodotos, primul magistrat al cetăţii şi de Theoxenos, preotul lui Apollon Tămăduitorul şi arhontele eponim al Histriei din anul în care se desfăşoară acţiunea romanului. Ca urmare a diferenţierii treptate a unor noi categorii de îmbogăţiţi, localnici „meteci", aristocraţia oligarhică se lărgeşte, cu timpul, fiind nevoită să accepte

Scanned with OKEN Scanner

participarea la conducerea treburilor cetății a unui număr sporit de proprietari de sclavi, de tipul frigianului încetățenit Genaios cel bătrîn, care-și adjudecă, printr-o abilă diversiune, demnitatea de mare preot al noului cult al lui Poseidon, „Taurul mării". Sărăcimea, alcătuită din mici meseriași și negustori, pescari și salahori, continuă însă a fi lipsită de drepturi, de aceea ea se aliază, sub conducerea armurierului Homericus, cu masa oropsită a sclavilor exploatați pe ogoare și în cherhanale, din rîndul cărora se desprind căpetenii ca Zoltes și Aetas, pornind lupta pentru răsturnarea oligarhiei. „Procesul de trecere de la regimul oligarhic la cel democratic sclavagist — se arată în amintita monografie a Histriei (vol. I, pag. 27) — a putut fi grăbit la Histria și de o influență ateniană, puternică, în a doua jumătate a veacului al V-lea în tot bazinul pontic". Reținînd această supoziție îndreptățită a istoricilor, scriitorul aduce în sprijinul răsculaților histrioți flota ateniană, comandată de navarhul Thrasybulos, mare strateg, geograf, naturalist și arhitect cu vederi democratice, adevărată figură de umanist al antichității eline, atras de realitățile pontice mai ales datorită prieteniei sale cu Genaios cel tînăr, principalul animator al mișcării de opoziție din cetatea guvernată de Theodotos. Oligarhia histriotă, pe de altă parte, caută să și-l facă aliat pe trufașul rege scit Tanusa, cointeresat în menținerea regimului tiranic al cetății supuse, care-i aducea anual, sub formă de bir, venituri însemnate.

Conflictul dintre cele două tabere este accelerat de criza economică ce amenință orașul, ca urmare a primejdiei pe care o reprezenta împotmolirea portului, datorită aluviunilor depuse treptat de apele Histrosului (aluviuni care au dus cu timpul, după cum se știe, la formarea celor două lacuri, ce izolează astăzi vechiul țărm de contactul direct cu apele mării). Diversiunea încercată de bătrînul Genaios, ce propune venerarea lui Poseidon Heliconios, spre a-l îmblînzi și a-l determina să desferece portul împotmolit de furtuni, nu dă decît rezultate vremelnice. Serbările inaugurale ale noului cult eșuează în mod penibil, constituind totodată un bun prilej pentru răsculați de a pătrunde în cetate și a alunga pe tirani, instaurînd o nouă ordine social-politică, după modelul democrației ateniene.

Ceea ce ni se pare oarecum forțat în rezolvarea dată de scriitor conflictului social al romanului se referă la caracterul,

Scanned with OKEN Scanner

după părerea noastră prea evoluat, pentru acea vreme, al noilor relaţii sociale, ce pot fi întrezărite în urma victoriei dobîndite de insurgenţi. Eliberarea în masă a sclavilor agricoli şi a celor din cherhanale (pag. 173) ni se pare un act mult prea îndrăzneţ, în limitele democraţiei *sclavagiste* a epocii. Înlăturarea de la conducere a lui Theodotos şi a bătrînului Genaios, pe care-i vedem luînd drumul exilului, nu poate însemna nicidecum anularea fundamentului însuşi al orînduirii bazate pe relaţii sclavagiste. Un asemenea act nu corespundea nici intereselor păturilor mijlocii, cărora nu li se putea refuza dreptul de a exploata munca sclavilor — cu atît mai puţin „vîrfurilor", în mîinile cărora continuau totuşi să rămînă concentrate bunurile şi forţa economică şi politică a cetăţii. Însăşi prezenţa tînărului Genaios la cîrma noilor destine ale polis-ului nu ne poate sugera nici ea mai mult; crescut în spiritul democraţiei sclavagiste a Atenei, el nu-şi putea depăşi, oricum, condiţia de clasă (cum de altfel ne şi apare, de pildă, din atitudinea sa faţă de tînăra sclavă Kita, care, cu toată afecţiunea ce i-o poartă, nu reuşeşte să anuleze distanţa care-i separă). În acelaşi sens am spune că distonează şi unele formulări din discursurile mobilizatoare ale lui Zoltes, sau ale lui Thrax, prea apropiate, în general, ca atitudine, de conştiinţa revoluţionară a secolului nostru.

În prezentarea ciocnirii de forţe dintre cele două tabere am obiecta, de asemenea, autorului că a minimalizat, în unele cazuri, posibilităţile ofensive ale clicii stăpînitorilor, simplificînd în felul acesta însăşi rezolvarea conflictului. În cadrul treimii reacţionare alcătuite din Theodotos, Tanusa şi bătrînul Genaios, singur acesta din urmă are unele iniţiative menite să stăvilească acţiunile maselor răscolite de spiritul revoluţiei. Theodotos ne apare ridicol prin puţinătatea intelectului său, Tanusa prin înfumurarea-i goală, care-i aduce în cele din urmă pieirea. Nici unul din ei nu apreciază aşa cum ar fi fost de aşteptat gravitatea situaţiei, deşi sînt avertizaţi de pregătirile răsculaţilor, complăcîndu-se în aşteptarea nătîngă a unei rezolvări de la sine. Diversiunea pusă la cale de bogatul armator, avid şi el de onoruri, dar mult mai lucid decît ceilalţi, pare să potenţeze, la un moment dat, conflictul, prilejuindu-i prozatorului cîteva pagini pline de forţă epică; lipsa unei finalităţi precise, ca şi aceea a altor acţiuni subsecvente, orientate în

Scanned with OKEN Scanner

acelaşi scop, face însă ca şi această iniţiativă să poarte amprenta unui act gratuit, eşuînd pînă la urmă de asemenea în ridicol. Instinctele realiste ale masei se dovedesc cu mult mai greu de înşelat — şi acest lucru putea fi intuit de către şiretul Genaios cel bătrîn. Inexplicabila subestimare de către reprezentanţii oligarhiei în declin a forţelor populare, ajutate de cetele scite ale răzvrătitului Canites şi de hopliţii lui Thrasybulos, are, în ultimă analiză, semnificaţia unui adevărat act de renunţare la luptă, oferindu-le răsculaţilor o victorie lipsită de orice complicaţii.

Firește că amintitele carenţe nu scad decît în mică măsură meritele romanului, care rămîne o lectură plăcută şi antrenantă. Cititorul parcurge cu interes numeroasele pasaje descriptive, atestînd o data mai mult cunoscuta artă, în această privinţă, a lui Ion Marin Sadoveanu şi-l recunoaşte cu aceeaşi satisfacţie pe autor atît în comentariul minuţios pe marginea faptelor, cît şi în detaliile plastice şi sugestive ale unor portrete.

Capătă viaţă, în tablourile descrise, peisajul străvechi al Atenei, cu vestitul Kerameikos, cartierul olarilor artişti, în tainele cărora ne iniţiază iscusitul Duris. Reţinem, vie, imaginea pieţii cosmopolite a cetăţii Tomis. Cunoaştem datini, credinţe şi practici ale geţilor şi sciţilor. Trăim episoade caracteristice vremii, cum este acela al atacării corăbiei lui Genaios de către piraţi sau acela al molimei, cu scenele terifiante de la templul lui Apollon Tămăduitorul. Unele imagini învie pasaje din relatările anticilor, altele tălmăcesc aspecte şi episoade dintre cele înfăţişate pe pereţii corăbiilor sau ai amforelor străvechi (un singur exemplu: un bătrîn histriot, evocînd scene din luptele de tauri din Creta natală, povesteşte cum „tineri zvelţi, laţi în umeri şi strîmţi în şolduri, cu o cunună de pene de păun pe frunte, apucau taurii de coarnele lor poleite şi, dîndu-se de două ori peste cap, în aer, săreau dincolo de grumazul lor“, imagine desprinsă parcă de pe un vas antic).

Pregnanţă de bassorelief dobîndesc, în context, cîteva din figurile ce populează paginile romanului. Trecînd peste profilurile sugestive ale unor personaje ca Genaios, Thrasybulos, Tanusa, Zoltes, Thrax, Kita ş.a., am dori să ne oprim puţin asupra cîtorva secvenţe din care se conturează, plastic, chipul intri-

Scanned with OKEN Scanner

gantului Smikros. Mereu activ, navigînd între tomitani și histrioți și oferindu-și serviciile — interesate — atît conducătorilor polis-ului și stăpînitorilor sciți, cît și căpeteniilor răsculaților, acesta constituie o prezență dintre cele mai realizate ale romanului (mai puțin convingător fiindu-ne înfățișat doar în final, cînd îl vedem și pe el împărtășind destinul, rezolvat cam facil, al învinșilor). Demnă de menționat, în realizarea portretului său, ni se pare îndeosebi arta cu care știe prozatorul să rețină și să noteze gesturi și atitudini pline de semnificație. Iată-l, de pildă, mijlocind alianța dintre Zoltes și Canites: „Cînd păși între cei doi uriași, Smikros păru un duh al pămîntului, agitat, legînd cu vrăji ciudate un jurămînt căruia aveau să se supună puterile celor de care se foloseau". Și ceva mai departe: „Mulțumit, îi puse pe războinici să-și dea mîna și iarăși rîse cu rîsul său de ființă mică și zbuciumată. Apoi, întorcîndu-se către Canites, piticul vorbi iute, cu coatele lipite de trup și cu brațele agitate, de parcă ar fi rupte" ... Sau iată-l încălecînd pe roibul lui Canites: „Canites îi întinse o mînă. Cîteva clipe piticul pluti spînzurat în aer. Apoi călărețul, întorcîndu-și brațul, îl așeză în fața lui pe sa. Acolo Smikros s a răsucit de cîteva ori, cuibărindu-se. S-a agățat zdravăn de coamă și de obline, ca și cum el ar fi încălecat calul acesta puternic, a plescăit din limbă și l-a îndemnat". Sau, în fine, în fața reacției neașteptate a mulțimii căreia Zoltes îi vestise libertatea: „Singur Smikros se agita, frămîntat de înciudare și surprindere. Se zbătea în cerc în jurul fîntînii și guița ca un șobolan prins" (pag. 82—86).

Unele referiri si episoade ce întregesc narațiunea ne amintesc de preocupările statornice ale autorului în domeniul istoriei universale a teatrului. Astfel, acțiunea romanului este localizată în timp în anul în care „Genaios se dăruise cu totul bucuriei de a fi ascultat prima dată Oedip rege al lui Sofocles". În însemnările de pescar improvizat ale lui Thrasybulos, capul unui morun este asemănat cu „o mască de tragedie, cu rît". În fine, două dintre cele mai autentice personaje ale cărții sînt mimii Philipos și Sofron, ale căror improvizații cu tîlc ne conduc către originile înseși ale dramei și comediei satirice. Destinul acestui cuplu reușit este de altfel

urmărit cu grijă și aplicație pe întreg parcursul romanului (spre deosebire de acela al altor eroi, printre care Canites, Crisis sau Kita, asupra cărora credem că ar fi fost necesară o revenire, în final).

Judecat ca o încercare de reconstituire în spiritul documentației istorice asupra epocii și cu colaborarea creatoare a fanteziei scriitorului, romanul lui Ion Marin Sadoveanu îmbie la lectură, instruind fără didacticism și delectînd, în egală măsură, pe tineri și vîrstnici.

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE DUNĂREANU

OAMENI ŞI FAPTE[1]

Majoritatea aşa-ziselor „nuvele şi schiţe", cuprinse în volumul apărut cu prilejul celei de a 80-a aniversări a lui N. Dunăreanu ar putea fi încadrate, de fapt, mai curînd în sfera *povestirii* sau, în orice caz, într-o zonă limitrofă, eventual între povestirea şi nuvela de tip sadovenian şi memorialistica de tipul — să zicem — Slavici. Suite de întîmplări, înnădite după principiul povestirii, adică mai puţin selectiv şi în special mai puţin structurat ca în schiţă ori nuvelă, îi sînt comunicate cititorului în stilul *relatării* epice *directe*, caracteristice îndeosebi prozei de confesiune. O bucată cum este cea intitulată *Oameni din deltă* ni se pare printre cele mai ilustrative, pentru genul de povestire propriu prozatorului moldovean. Drama micului Lavrentie, victimă a bigotismului exacerbat al lipovenilor bez-popovi, este relatată de către fostu-i profesor nu atît pentru virtuţile ei propriu-zis epice, cît din necesitatea povestitorului de a se confesa, de a-şi transcrie participarea afectivă la faptele trăite nemijlocit, alături de erou; ceea ce-l şi determină să-şi puncteze naraţiunea cu mici paranteze reflexive — literar vorbind, neavenite — de felul: „Multă vreme m-am gîndit la obiceiurile acestor lipoveni, prinşi în ghearele unui întuneric atît de cumplit"; sau: „Cumplită viaţă, de neînchipuit! Cît întuneric, cîtă mizerie, cîtă neştiinţă! Şi nu ei erau vinovaţi de bigotismul lor . . . Nu, nu ei!"

De altfel, însuşi epicul lui Dunăreanu nu se bazează, propriu-zis, pe afabulaţie, decît — parţial — în cazul puţinelor sale nuvele (*Vania, Maxim Ciacara, Din împărăţia stufului, Mutul*), în care relatarea unui fapt, sugerînd de obicei un corespondent nemijlocit în realitate, capătă amploare nu sub

[1] Volum de „Nuvele şi schiţe", Editura Tineretului, 1961.

imperiul unor anume legi ale compoziției ori ale conflictului, ci doar pentru a nu refuza colaborarea fanteziei, de factură puțin desuet-romantică, a scriitorului. *Mutul*, de pildă — nuvelă cu accente critice ce merită a fi reținute — ne apare mai mult ca un fel de scurtă biografie romanțată a unui oropsit al soartei, cunoscut de autor în peregrinările sale pe străzile Tulcei. Deși de data aceasta avem de a face cu o povestire la persoana a treia, prezența autorului se face și acum simțită, prin același gen de reflecții marginale. Astfel, la un moment dat, relatarea zbuciumului sufletesc al eroului, conștient de nedreptatea ce i se făcea „în mijlocul acelor îmbuibați și luxoși", este întreruptă de următoarea remarcă exclamativă: „O, dar dacă Alioșa, mutul, în durerea lui, ar fi știut că sînt și alții care au glas și totuși sînt nedreptățiți de acești îmbuibați!" Frecvența, în unele povestiri, a unor asemenea intervenții directe, neîncorporate artistic în text, este cîteodată supărătoare; ca și tonul pe alocuri sec și incolor al narațiunii.

După cum arătam însă și cu alt prilej (v. articolul din *Steaua*, nr. 8/1956), domeniul cel mai apropiat artei lui N. Dunăreanu nu este nici acela al *creației*, nici acela al *analizei* (folosim ambii termeni în sensul la care se referă Ibrăileanu, în studiul cunoscut). De aceea, firește că nu în ostentația eticistă a unor paranteze de felul celor citate și, cu atît mai mult, nu în tonalitatea uneori stîngace a povestirii sau, în general, în calitatea epicului trebuie căutat farmecul — incontestabil — al celor mai valoroase scrieri ale lui Dunăreanu. Scriitorul este un *observator* atent al unor medii sociale și mai ales al naturii, lucru ce poate fi ilustrat cu prisosință de numeroasele sale reușite în ce privește arta *descrierii* și a picturii de *atmosferă*.

Fără a se arăta preocupat, cum am mai spus, de problemele epicului sau ale compoziției, prozatorul reține instantanee cu profundă semnificație socială (*Hamalii*, *Spre Adîncata*, *Tîlharul*, *În fața realității*), schițează destine, selectînd fie elemente de observație realistă (*Moșnegii*, *Doi slujbași*, *Călugărul*, *Povestea unui car cu boi*, *În luncă*, ș.a.), fie aspecte proprii îndeosebi sferei de inspirație a prozei romantice (*Vania*, *Din împărăția stufului*, *Maxim Ciacara*, *Pamfil*), evocă figuri și episoade din viața unor scriitori (*Amintiri despre*

Scanned with OKEN Scanner

Korolenko, Emil Gîrleanu și fosta Societate a scriitorilor români, Pe urmele lui badea Gheorghe), surprinde adevărate drame din lumea necuvîntătoare a deltei (*În deltă*).

Una dintre cele mai închegate piese ale volumului, într-adevăr reprezentativă pentru arta prozatorului, în ceea ce are ea mai specific, este povestirea *În deltă*. Este descrisă aici, cu talent și competență de om al „împărăției stufului", o revărsare a brațelor umflate ale Dunării, peste ținuturile ondulate mărunt ale deltei. Asistăm, vizual și auditiv, la un spectacol ce sugerează preistoria diluviilor. Puhoiul năvalnic al apei scăpate din zăgazurile albiei doboară tot ce-i iese în cale, semănînd panică în rîndul viețuitoarelor atît de diverse din „jungla" bălților. Herghelille de cai își caută salvarea, gonind înspre grinduri, de-a valma cu reprezentanții cei mai antagonici ai faunei de deltă: „Sălbăticiuni gonite din ascunzători năvăleau și căutau scăpare. Vulpi roșietice, iepuri, mistreți cu privirile crunte, îngroziți de moarte se izbeau prin apă, fugeau o bucată, se întorceau înapoi și iarăși porneau, îngroziți, spre locurile pe care le părăsise mai înainte . . . Ici, într-o salcie, din fugă se cățărase o vulpe și, ghemuită, cu ochii sticloși, în disperare nebună, privea torentele care năvăleau din două părți ale deltei — o parte dinspre brațul Chiliei și alta din al Sulinei". În disperarea morții, înseși instinctele ancestrale se atrofiază, amuțesc, determinîndu-l pe lup să fraternizeze cu căluțul rătăcit de herghelie — ambii pripășiți pe ostrovul singuratic al unei movilițe. Zbuciumul agonic al celor două animale, pacificate sub teroarea pericolului comun, este descris cu multă pătrundere, amintind de paginile unor maeștri ai genului. Nimic convențional, factice; nimic naturalist, cum ne-am fi așteptat poate, gîndindu-ne la riscurile frecvente ale abordării unei atari teme.

Multe dintre povestirile lui Dunăreanu constituie un adevărat ghid artistic, pentru cei ce vor să se familiarizeze fie cu practicile pescărești, fie cu lumea deltei sau a celorlalte tărîmuri ale naturii dobrogene. Dat fiind că e vorba de un domeniu în care prozatorul într-adevăr excelează, nu ne putem refuza tentației de a desprinde măcar cîteva pasaje descriptive, demne de prețuirea cititorului sensibil la frumusețile intime ale naturii. Iată, de pildă, descrierea acelei cunoscute respirații nocturne a stepei adormite: „Cînd și cînd, în puterea

Scanned with OKEN Scanner

nopții, venea strigătul turmelor ori picuratul repede, întrerupt, al vreunei tălăngi. Iar deasupra satului plutea un nor ușor și străveziu ca un văl de argint; era fumul care nu apucase să se ridice din focurile pe care, de cum se însera, crescătorii de vite le aprinseseră în tîrlele lor, ca să ferească turmele de înțepăturile țînțarilor și ale tăunilor. Întreaga deltă dormea; dar din singurătatea și tăcerea aceea, călătorul, dacă ar fi stat îndelung cu urechea ațintită, ar fi auzit un oftat prelung, jalnic, de-abia înțeles, mai mult să-l simți... Acesta e suspinul stepei" *(Din împărăția stufului)*. Și iată și un fragment dintr-o descriere a preludiului furtunii, pe ghiol: „Fiorul tăcerii ce rupse scurt și, deodată, pe fondul cerului apăru un covor de lumini roșii, verzi, galbene, mai vii și mai puternice. Stufărișurile își dezvăluiră cotloanele... Delta cu jepcile și grindurile ei apăru într-o apoteoză de basm. Trăsnete urmară trăsnetelor și scînteierile ne luminau chipul (...) În frămîntarea valurilor care începură să clatine lotca tot mai cu îndîrjire, glasul vîntului devenea și mai neprietenos, pe cînd pe ecranul cerului trăsnetele își schimbau într-un chip cu totul diferit decorul" *(Într-o noapte pe ghiolul Pardinei)*.

Retipărirea acestor povestiri, sporite cu cîteva evocări și mărturii ce apar pentru prima dată în volum, trebuie salutată nu numai ca un omagiu adus scriitorului octogenar, ci și ca un prilej de reîntîlnire, pe calea artei, cu lumea porturilor dunărene și a deltei de odinioară, adică cu lumea „Din împărăția stufului" — cum se și intitula unul din mai vechile volume ale prozatorului, — lume ce l-a captivat în atîtea rînduri și pe Mihail Sadoveanu, colegul de generație căruia Dunăreanu i-a și cedat, poate prea de timpuriu, primatul asupra acestui tărîm, fabulos și exotic.

Scanned with OKEN Scanner

AGATHA GRIGORESCU-BACOVIA

LUMINĂ

Poeta Agatha Grigorescu-Bacovia, care ni se confesa nu de mult că scrie de la vîrsta de 13 ani, ne întîmpină, cu noul ei volum de versuri, îmbrăcat în culoarea purității și intitulat, tinerește, *Lumină*[1], ca o adevărată debutantă, prea puțin obișnuită, parcă, cu perspectivele ei de „autoare". Sfioasă și retractilă (e atît de greu să înfrunți necunoscutul, chiar cînd ai ajuns la o anumită conștiință de sine!), dar totuși decisă să-și înfrîngă reticențele, sub impulsul pasiunii sale chinuitoare și ireversibile pentru poezie, ea ne apare vădit stînjenită, la gîndul unei asemenea confruntări „în for"; mai ales că și numele, ca și vîrsta, obligă... Tentația paginilor tipărite ține însă de firea oricărui creator, îndreptățind-o cu atît mai mult pe această statornică slujitoare a muzelor să păşească în arenă. „Am iubit și am cultivat poezia, mărturisea poeta, într-una din paginile apreciatului său volum, închinat personalității bacoviene. Devenise cea mai scumpă taină a existenței mele. Cu ea am putut birui marile încercări și dureri ale vieții din cea mai fragedă vîrstă, după pierderea ambilor părinți[2]". Credincioasă menirii ei, fără îndoială dificile (mărturie stînd atîtea din paginile amintitei evocări), de soție și totodată colegă de breaslă și ideal a unui mare poet, Agatha Grigorescu-Bacovia se dovedește astfel fidelă și față de sine însăși, de propriile ei aspirații, cărora n-a pregetat niciodată să le sacrifice tot ceea ce poate constitui, în mod obișnuit, fericirea unei femei, îndeajuns de înarmate, pentru a se putea realiza și altfel în viață.

Noul mănunchi de notații lirice al „poetei senzitive" — cum o numea încă în 1925 Bacovia, în cuprinsul unei dedi-

[1] E.P.L., 1965
[2] În vol. *Bacovia*, E.P.L., 1962, p. 100.

cației pe un exemplar din *Plumb* — se situează, ca tonalitate și, uneori, chiar ca problematică, în continuitatea mai vechilor sale volume de versuri: *Armonii crepusculare* (1923), *Muguri cenușii* (1926) și *Pe culmi de gînd . . .* (1934), amintindu-ne în același timp, îndeosebi prin ciclul închinat memoriei „Celui mai poet dintre poeți: Bacovia" (am reprodus răspunsul dat peste patru decenii de autoare, pe fila din față a volumului, dedicației amintite), și de poemele în proză din culegerea *Terase albe*, din 1938 — rod al suitei epistolare, adresate cîndva acestuia de poetă, de pe litoral. Temperament contemplativ, deschis universului dintotdeauna al poeziei, dar totodată disciplinat, uneori pînă la exces, sub imperiul rațiunii, al ordinei lucide, poeta înregistrează, ca și odinioară, impresii prilejuite de contactul intim cu natura *(Nopțile Bărăganului, În via de la Rugineşti, Peisaj nocturn, Tablou, Zorile cîntă)*, modulează gînduri, nostalgice sau senine, stenice, după cum îi dictează fluxul neistovit al amintirilor, ori zîmbetul „purificat de tristețe" al prezentului *(Frunzele veștede, Am uitat, Tăcerile, Modelaj)*, proiectează în viitor năzuințl milenare *(Rapsodia astrală)*. Motivul luminii constituie una din coordonatele acestei poezii. Sub acest aspect, raportările la creația mai veche a poetei sînt poate cele mai bogate în semnificații, dear fi să ne oprim doar la poeziile *Pe culmi de gînd* (din volumul cu același titlu, din 1934) și *Zorile cîntă* (din culegerea recentă). Iată una din strofele celei dintîi, vădind elanuri eșuate, sub zodia „amurgului" trist, „de suflet și de zi", sub sclipirile reci ale căruia debutează poezia:

„Închid sub pleoape
O lumină moartă
Din aur vestejit pe culmi de gînd . . .

Se-nalță către slăvi nebănuite
Aceleași înstrunări nelămurite
Să se întoarcă singure, plîngînd,
Prin haos de lumină
Și de gînd . . ."

Scanned with OKEN Scanner

Şi acum un fragment, de o tonalitate radical diferită, din cea de a doua:

„Tresare lumina.
Zorile cîntă.
Raze de aur poleiesc
Ţărîna . . .
Ai crede că soarele
Se apleacă
Să sărute pămîntului
Mîna,
Ce din adîncuri
— Cu sămînţa deopotrivă —
Fertilă,
Dăruieşte pîine
Mulţimilor
Îmbrăţişate în muncă,
Şi îmbelşugată
Fericire . . .

Iar zorile
Înrourate cîntă:
Triumful,
Bucuria . . .“

Mai puţin izbutite ne apar în schimb poeziile situate în fruntea volumului: *Dar, Regret?, Omagiu marin* şi altele cîteva, în care supără relatarea exterioară, maniera declarativă, plată, a comunicării, limbajul sărac, tern, neprelucrat artistic.

Ca şi în cele mai multe din poeziile culegerilor sale anterioare (notăm, printre cele mai reprezentative, în ordinea ideii abordate, din *Pe culmi de gînd . . .*: *Floriile*, *Amurg sobru*), e prezentă şi aici amprenta vizibilă a creaţiei bacoviene, faţă de care poeta şi-a exprimat de altfel admiraţia, legitimă, încă din anii primelor sale încercări, intuindu-i valoarea — într-o vreme cînd critica ezita încă să se pronunţe prea categoric, în această privinţă — şi acceptîndu-i, cu sau fără voie, înrîurirea. Universul imagistic al poetului, cadenţele specifice versului bacovian o domină, substituindu-se adesea modului ei personal de receptare şi transmitere a impresiilor, gîndurilor şi limbajului ei propriu. Acestei comuniuni intime a poetei cu

Scanned with OKEN Scanner

creaţia maestrului său, ca şi veneraţiei sale pentru marea personalitate a acestuia îi datorăm însă şi cel mai izbutit ciclu al volumului de faţă, intitulat chiar *In memoriam.* Figura poetului şi a omului Bacovia se desprinde vie şi autentică din versurile acestui ciclu, asigurîndu-i autoarei dreptul de a-şi afla un loc, fie el cît de modest, în istoria literaturii noastre contemporane. În acest sens, nu ne putem refuza tentaţiei de a cita integral poezia *Nedumerire* (publicată de fapt, cu deosebiri neesenţiale, încă în *Revista scriitoarei,* nr. 8—9, din 1927 şi apoi în volumul *Pe culmi de gînd . . .*), cu care se încheie ciclul şi culegerea la care ne referim:

„În seara asta luna, pe trepte reci de zare,
Mi-a coborît în casă,
Şi peste ochii sărutaţi de tine,
Ea îmi aşterne-o minunată plasă,
De diamant fluid şi de rubine . . .
În seara asta luna nu mă lasă să mă gîndesc nici
un minut la tine . . .
Era la fel cînd ai venit întîia dată
Să-mi spui că mă iubeşti . . .
O, parcă-o văd:
Invidioasă şi felină
A năvălit deodată prin fereşti . . .

Tu ai privit nedumerit la dînsa,
Şi ai uitat să mai îmi spui
Că mă iubeşti! —

Lung ţi-ai topit privirea-n vraja ei
Şi-o lacrimă ţi-a picurat pe mînă!
Întru tîrziu, tu ai privit şi-n ochii mei,
Şi ai şoptit încet, ca-n vis „stăpînă" —
Dar nu ştiu cine-a fost atunci
Stăpîna ta:
Magia lunii, care te vrăjise,
Iubirea care-n ochi îmi năvălise,
Sau mîna mică
Ce te dezmierda . . .

Scanned with OKEN Scanner

Eu nu ştiu cine-a fost atunci
Stăpîna ta,
Şi nici nu ştiu de ce acuma luna
E mai aprinsă ca întotdeauna,
De ce-şi trimite fastul ei
Spre mine,
Şi nu mă lasă să gîndesc la tine!..."

Răspunzînd cîndva unei anchete în legătură cu poezia modernistă, iniţiate de *Revista scriitoarelor şi scriitorilor români*[3], Agatha Grigorescu-Bacovia nota: „În ce priveşte structura poeziei moderniste putem afirma că ea este a inteligenţei rafinate, evoluate pînă la cele mai subtile şi fluide abstractizări; de aci acele rafinate artificii de imaginaţie, cari sunt imaginile ce abundă în poezia actuală. — Dacă unele ating incoerentul, este că nu au coeziune cu celălalt suport de echilibru psihic, care este sensibilitatea afectivă". Fără a se exprima poate suficient de tranşant, poeta pleda astfel pentru un anume echilibru între exerciţiul de *inteligenţă rafinată* şi *sensibilitatea afectivă* a creatorului. Fire înclinată spre reverie şi meditaţie, dar înzestrată cu o emotivitate supusă unui permanent control al lucidităţii, autoarea poemelor scăldate în *Lumina* acestor ani nu-şi dezminte nici astăzi crezul.

[3] An. VIII, nr. 12, dec. 1934, p. 12.

SAŞA PANĂ

POEZIA UNUI DOCTRINAR AVANGARDIST

Ca orice culegere cu caracter de bilanţ, volumul de *Poeme şi poezii* al lui Saşa Pană[1] suscită, în primul rînd, consideraţii asupra epocii literare pe care o îmbrăţişează, în traiectoria sa — generoasă şi luminată de scîntei şi fulgere de nonconformism, alternate însă şi cu simple focuri de artificii — destinul acestui poet, părăsit (cu neiertată uşurinţă, poate) de Ariadnele istoriei noastre literare din ultima vreme undeva, într-o fundătură din cimitirul bibliografiilor, arareori tulburat de stafia cîte unui cercetător.

Într-adevăr, ca oricare animator de cenacluri, antrenat inevitabil, mai presus de orice, de pasiuni „organizatorice", de mentor şi om de acţiune (şi, tocmai de aceea, mai puţin exigent poate, pe alocuri, cu propria-i creaţie), Saşa Pană nu s-a putut sustrage, de-a lungul celor peste patru decenii ale prezenţei sale literare, cîntecului de sirenă al diverselor directive poetice ale vremii, evoluînd, ca şi atîţia dintre emulii săi de odinioară, astăzi consacraţi, între simbolismul — atît de diferenţiat de matca lui occidentală — al unor Bacovia sau Minulescu şi avangardismul autohton, la altarele căruia îi va fi dat apoi să oficieze, mai statornic, cel puţin ca doctrinar, decît majoritatea colegilor săi de frondă din anii de glorie ai mişcării, pînă după cel de al doilea război mondial (cînd creaţia sa nu mai atinge, de fapt, valori demne de reţinut). Simbolismul, ca o primă şi prestigioasă reacţie a spiritului novator, faţă de obedienţa stagnantă a diverşilor meşteşugari ai poeticii tradiţionale, cucerise de altfel sufragiile multor înce-

[1] Saşa Pană, *Poeme şi poezii alese din cărţi şi din sertar* (1929—1965), Ed. pentru literatură, 1966 (Cu o prefaţă de M. Petroveanu).

pători, din perioada în care tînărul literat își făcea intrarea în arena publicistică. Modulațiile de un concentrat dramatism, sublimat uneori în vibrația gravă a cîte unui *lamento,* ale *Plumbului* bacovian, mai cu seamă, ajunseseră a undui destul de vaste teritorii poetice (în cuprinsul cărora însă, ce-i drept, puținele afinități reale de structură se întîlneau cel mai adesea cu fadul mimetism asincron al unei mase amorfe de epigoni!). Nu mai puțin inedită, sub raportul substanței și al expresiei, lirica arghezian㠗 patronată și ea, după cum se știe, la origine, de larii simbolismului — deschisese, pe de altă parte, noi căi de acces înnoirilor veacului, activizînd totodată, prin dinamitarea unor prejudecăți cu străveche cetățenie literară, și unele latențe ale sensibilității iubitorilor de poezie. În fine, „pușca încărcată cu zgomot pur" a dadaismului (F. Brunea), îndeosebi prin ecourile ei prelungite în suprarealism, constructivism, integralism etc. trezise din somnolență alte zone ale conștiințelor, sfărîmînd în același timp și sigiliile care interziseseră cunoașterii — prin consensul filistin al unor opreliști socotite multă vreme insurmontabile — tărîmurile subliminare, controlate de „sutașii dorințelor refulate" și de „spasmul care te întregește" al visului (S. Pană, *Oglinda dindărătul frunții).* Armonia ușor desuetă (prin iminența epuizării componistice) a acordurilor de liră sau de clavecin fusese tulburată, cu alte cuvinte, de o întreagă gamă de accente străine urechilor prea puțin deprinse cu revelația acestui gen de prime audiții. Obișnuințele conciliante, eventual, cu euritmia simbolistă fuseseră derutate mai întîi de contrapunctul arghezian, tresăriseră de-a binelea în fața primelor exerciții de tehnică atonală ale ermeticilor, pentru a rămînea scandalizate, pur și simplu, de îndrăznelile „muzicii concrete" a avangardiștilor.

Etapele evoluției lui Saşa Pană, ca poet (activitatea sa de „animator al lui UNU, înlocuind ceaiul și masa de prînz cu entuziasmul și pasiunea literii tipărite, cu speranța într-o desnădejde și un miracol al scrisului", cum îl definea un coleg de ideal[2], este mult mai cunoscută), reflectă, în linii generale, destinul literar al multora dintre creatorii care s-au afirmat în deceniul al treilea al veacului nostru.

Culegerea sa de debut, *Răbojul unui muritor* („Strofe banale" — 1926) pare a fi rodul, întîrziat editorial, al lectu-

[2] Ilarie Voronca, *A doua lumină,* Ed. UNU, 1930, p. 74

rilor adolescentului, nu atît din clasici, cît din unii contemporani, în vogă, pe atunci, în cercul tinerilor literatori treziți în acordurile melodioase ale simboliștilor. Situat, oarecum programatic, sub semnul lui Minulescu, din care e ales și *motto*-ul filei de început, volumul se recomandă, ce-i drept, aproape coșbucian, prin acel „larghetto" inițial, intitulat *În țara liniștii* (în care totuși clasicul năsăudean fraternizează impudic cu muzele simboliștilor!), pentru a evolua nestingherit însă, în continuare, pe portativul romanțelor minulesciene, punctate cu numeroase elemente din recuzita consacrată a liricii lui Bacovia. Pastișa, mărturisită în grupajul final (în care întîlnim, în afara lui Minulescu și chiar a lui Perpessicius, o *Poveste banală*, atribuită unui „începător romantic" și un *Sonet „integralist"*), definește de altfel întreaga plachetă, îndreptățind în felul acesta pe deplin parcimonia selecției din recenta „ediție definitivă" (termenii, nenumiți, par a corespunde intențiilor autorului), în care cele trei piese reținute din *Răbojul unui muritor* nu au, evident, decît rolul de a marca o etapă. (De fapt, poeziile la care ne referim, de-și poartă tustrele amprenta inalienabilă a creației bacoviene, se numără printre puținele încercări lizibile ale volumului, în paginile căruia abundă, altfel, versificările fade și puerile de genul: „Covor de stele-a-mbrăcat / pămîntu-ntr-o cămașă; / sclipesc de alb imaculat / și sate / și orașe" etc., etc.).

Cu sau fără voie, așadar adoptînd deliberat tonul parodistic sau parodiind fără să vrea, Sașa Pană a mai împrumutat cerneală din călimările contemporanilor săi chiar și mai tîrziu, cînd nu mai putea fi bănuit de stîngăcia inocentă a începătorilor. Grădinile unor vecini ca Ilarie Voronca sau Ion Vinea l-au îmbiat, e adevărat, cel mai adesea, cu splendorile lor de imagine și stil (lucru oarecum firesc, dacă ținem seamă de unele similitudini de domeniul temperamentului și al formației); „plecările" sale „fără ancoră" pe marea agitată a poeziei vremii nu s-au soldat însă doar cu asemenea împrumuturi, deoarece dintre rîndurile unora din poeziile sale răzbat și ecouri ale tinereții lui Adrian Maniu (unele modalități ale ironiei, tehnica notației prin juxtapunere etc.), și chiar și unele accente argheziene (v. ciclul *Vladimir*, din 1938, socotit

Scanned with OKEN Scanner

probabil de însuşi Saşa Pană „eretic", în raport cu estetica avangardistă, din moment ce a fost abandonat într-o plachetă „nepusă în comerţ", cum aflăm din bibliografia anexată recentului volum retrospectiv).

Dincolo de asemenea accidente, ce ne obligă să-l situăm şi într-o perspectivă mai largă a poeziei româneşti contemporane experienţelor extremiste, Saşa Pană a făcut însă constante eforturi, uşurate altfel şi de unele date ale naturii sale speculative, spre a nu-şi dezminţi în esenţă, ca poet, activitatea de doctrinar al grupului de la *Unu* — fie şi cu riscul de a-şi silui cîteodată inspiraţia, de a-şi reprima emoţia sau de a-şi tortura expresia, turnînd-o în tiparele procustiene ale dicteului automat. Străduania sa în această direcţie devine manifestă chiar din a doua sa culegere, *Cuvîntul talisman* (1933), căreia i-au urmat, păstrînd în linii mari orientarea acesteia, plachetele: *Călătorie cu funicularul* (1934), *Iarba fiarelor* (1937) şi *Munţii noaptea neliniştea* (1940) — ca să nu ne referim decît la volumele de *poezie*, antologate în prima parte a ediţiei sale definitive.

Adeziunea statornică a poetului la mişcarea de avangardă îl ajută să-şi descopere sieşi unele virtualităţi ignorate de diletantul ce semnase *Răbojul unui muritor*. Simbolismul, exterior de altfel temperamentului său, cu vocaţia trăirilor elementare şi a aventurii, îi apare, în consecinţă, depăşit de însăşi dialectica vieţii şi a spiritualităţii moderne. Sondajele freudiene în profunzimile obscure ale subconştientului, pe de o parte, experienţele suprarealiste pe de alta îi deschid noi perspective, invitîndu-l să coboare, „cu salopeta şi lampa minerului" (cf. paginile de lucidă exegeză freudiană din *Oglinda dindărătul frunţii*), în străfundurile abisale ale propriei fiinţe. Lumea de mistere a nopţii ce învăluie sîmburele raţional al conştiinţei, tărîmul nebulos al oniricului, infrastructurile psihice ce determină impulsurile necontrolate îi orientează inspiraţia pe căile frecventate de suprarealişti. Cultul metaforei iniţiatice, fetişizarea cuvîntului cu rezonanţe de mister conferă, pînă la un punct, o densitate aparte şi un „halo" inedit unor poeme ale acestei perioade. Ruptura cu tradiţia

Scanned with OKEN Scanner

e afișată aproape cu ostentație în poemul *Simultan*, din volumul ce marchează noua etapă:

„Pune punct acestei călătorii printre ruine
Pieptul se acoperă de flori reci
Și ultima privire e rouă uitată
În transparența dimineții Pregătește sîngele
Sîngele cald al piratului așteaptă
Glasuri lunecă în pluș
Vitrina te însoțește mai palid
Vitrina taie umbra și din cioburi
Distilează lacrimile
Schimbă amintirile în flori
În fîntîni secate spațiile
Și o geografie tristă amestecă potecile cu buzele sărutate
La revedere
La revedere"

Un ciclu de *Mărturisiri*, din același volum, are menirea de a delimita și mai explicit universul și instrumentele investigației preconizate de poet. „Nici o așteptare" (căci „așteptarea doare ca o arsură") nu trebuie să întîrzie escaladarea „nopții" lăuntrice, postulează poetul, oferind totodată — în termeni, firește, metaforici, căci metafora rămîne modul preferat de expresie al lui Sașa Pană — și soluția, în măsură să asigure succesul exploratorului: „Însămînțează stele și vei ști drumul parcurs" (I). Singur acest drum, deschis tărîmurilor fără geografie precisă ale insului ascuns în carapacea aparențelor, ne poate revela adevărurile esențiale, pare a sugera un alt crîmpei al acelorași *Mărturisiri* (III), deoarece „lumea" sălășluiește de fapt în noi, în miezul făpturii noastre psihofizice: în ascunzișurile cu „fulgere nevăzute" ale „arterelor", în „cămările din frunza inimii", în care se rostogolesc „tunete" etc. Condiția accesului rezidă în abandonarea lucidității comune și în cufundarea în vis (II):

„Un ceas va dezghioca ora din prestidigitația nopții
Vei închide ochii vei adormi vei dormi
Somn cules cu lingurița pleoapelor
Somn — pentru vis cutie mută de rezonanță
Somn — ochean fermecat
Somn refugiu dincolo de cutremure într-un abis de nuferi negri

Prin pîntecul tău corabie măduva somnului va face jgheab
Va deschide veranda neliniştii
Va pune de strajă velinţa nemărginirii"

„Visul flagelat" al „sufletelor oarbe" în afară e identificat cu „domniţa care e poema": „Domniţa e de jăratec: ia-o în braţe / Domniţa e de fum: sărut-o / Domniţa e sălbatecă: mîngîi-o / Domniţa e din vis: păstrează-i imaginea / Domniţa e virgină: fecundeaz-o" (IV). Revelaţiile visului protejat de „steagul de asbest" al somnului, ce „încuie toate porţile cu semn magic de cretă", se refuză însă cuvîntului „numai clorofilă", vocabulei care „sîngeră" doar „din consoane" (VIII). De aceea i se recomandă cititorului, presupus iniţiat, să nu urmărească decît „spaţiile albe dintre versuri", „cuvintele scrise cu cerneala simpatică din havuzul diafan ca un suspin / Spaţiile albe în cari vameşii nu vor şti silabisi / Frumuseţea clandestină a tăcerii" . . . (VII).

Sugestia metaforică dobîndeşte apoi, o dată cu volumul *Călătorie cu funicularul*, un spor de transparenţă. Preocuparea poetului în această privinţă e tradusă explicit, de pildă, în finalul acelei remarcabile arte poetice, intitulate *Aevea:*

„Caut încă serul deplinelor sugestii
Să-l infuzez cuvintelor cuiburi goale
Romăniţelor cu petalele zmulse
Atunci poemul va fi AEVEA"

Referindu-se acum două decenii la volumul său din 1934, poetul nota, în legătură cu semnificaţia — uşor de bănuit, altfel — a titlului: „Realităţile din acele poeme erau văzute de undeva de sus şi-n viteza unei lunecări peste hăuri, stînci, oameni, pericole şi neaşteptate frumuseţi. Era un iureş de imagini discontinue care se năşteau subit şi la fel mureau. Deşi distribuite pe cicluri (*Două mîini pot fi pietre de moară*, — poeme sociale, de revoltă; *Două mîini pot fi bandaje de lumină*, — poeme lirice; poeme cu moarte în *Bariera oarbă* şi alte capitole), avertizam pe cititori că

Scanned with OKEN Scanner

Această călătorie
Nu sfîrşeşte niciodată
Pentru că începe nicăieri"[3]

Tehnica rămîne deocamdată, în linii generale, cea suprarealistă, poetul mizînd pe „întrebuinţarea dezordonată şi pasională a stupefiantului imagine", recomandată de Aragon (pe care-l şi citează, în acelaşi loc). Încrederea în virtuţile poetice ale visului, ca şi oroarea de tot ce poate fi „povestit", îl urmăreşte încă multă vreme pe Saşa Pană, potrivit tezei cunoscute că „cel mai frumos, mai năstruşnic vis cu care ne trezim vrăjiţi, devine complet anost, povestindu-l. Vis — visum — a vedea"[4]. Paralel cu strădania de a nu-şi dezminţi poziţia teoretică, se observă însă, cum spuneam, şi o uşoară înclinaţie spre imaginea mai puţin obscură, fie şi în limitele aceleiaşi tehnici. Personalitatea lui Saşa Pană se conturează astfel, treptat, în volutele unei uşor perceptibile desprinderi de canoanele prea rigide ale poeticii suprarealiste. Fără a abandona lupta cu inerţia conformismului, a cărui arie constituie şi acum unul din obiectivele polemicii sale, poetul îşi lărgeşte problematica şi îşi diversifică uneltele, descoperind noi dimensiuni „fratelui siamez" — „poemul, acest plămîn universal", ce transfigurează „Viaţa cea de toate zilele / Cavalcadă de crini şi nitroglicerină / Foame iubire azil" (Către cititor). Tentaţia eliberării din cătuşele doctrinarului, fie şi cu titlul unor simple evadări vremelnice, răbufneşte în faţa miracolelor vieţii, cristalizîndu-se într-o negare fără echivoc a prescripţiilor socotite odinioară intangibile, în *Cutia cu surprize*, una din creaţiile antologice ale volumului *Iarba fiarelor*:

„Poema e o închisoare o cochilie
Cu ecoul disperărilor

Opreşte stiloul şi priveşte viaţa
Agresivă proaspătă bogată
Şi mugurele primăverii care vine"

[3] S. Pană, *De ce „fără de imaginaţie"*, în „Apărarea", an. II, nr. 53, 23 oct. 1947, p. 2.
[4] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

Reportajul cu proiecţii în mit, notaţia de peisaj, cu finalitate nu întotdeauna ortodox-suprarealistă, sondarea revelatorie a diverselor psihisme, meditaţia pe temele eterne ale poeziei (iubirea, sentimentul patern, moartea etc.) conferă nu numai varietate şi profunzime, ci adeseori şi un anume farmec, multora dintre poemele volumelor *Călătorie cu funicularul, Iarba fiarelor, Munţii noaptea neliniştea.* O remarcabilă fantezie metaforică îl aşează pe Saşa Pană printre convivii acelui „banchet al pruncilor născuţi în zodia cutezătorului", de care ne amintise cîndva în finalul cu viziune de apocalips din *Povestea vorbei* (v. volumul de „prozopoeme" *Viaţa romanţată a lui Dumnezeu,* 1932, ale cărui „cocktailuri imagiste" le remarca şi Perpessicius, într-una din *Menţiunile* sale *critice,* IV). Şi chiar dacă unele cutezanţe de expresie necesită un anume efort de bunăvoinţă pentru a fi acceptate şi asimilate, îndreptăţind acuzele de preţiozitate şi bombasticism ce i-au fost aduse autorului, cititorul cunoscător descoperă şi numeroase oaze de frumuseţe mai puţin căutată şi chiar de oarecare limpiditate, în poeme ca *Palmarès, Adio!, Plasa lui Pitagora, Secretul profesional, Profilul unei bucurii, Moarte naturală, Zodie, Către cititor, Episod, Cordonul vieţii, A trăi e o artă, Reportaj din exil, Vacanţă la Dorohoi, Cutia cu surprize, Poemă printre brazi, Cronica nerimată, Evadare, Poezia pretutindeni, Viaţa de toate nopţile, Octomvrie pe zonă* ş.a. Am lărgi prea mult cadrul acestor însemnări dacă ne-am permite să reproducem fie şi numai cîteva dintre pasajele care ne-au reţinut în chip deosebit atenţia, de-a lungul acestor trei volume ale maturităţii lui Saşa Pană.

Începînd cu volumul *Pentru libertate* (1945), ameninţat de discursivitate şi tezism, poezia lui Saşa Pană intră sub zodia declinului. Desprins de insul său artistic, poetul navighează pe o mare învolburată, pe care nu o mai poate stăpîni. Adeziunea la principiile unei noi poetici rămîne în sferele intenţiilor sortite adesea eşecului, datorită unor dificultăţi de acomodare fatale, cel puţin pentru început, fostului avangardist. Poemul cu caracter de nouă *artă poetică,* publicat în cel dintîi număr al revistei *Orizont* (1 noembrie 1944), are rezonanţa unei simple declaraţii, prea puţin convingătoare artistic (fapt care l-a şi determinat probabil pe autor să-l elimine din paginile antologiei de faţă). Platitudinile abundă

Scanned with OKEN Scanner

și în culegerile următoare, *Plecări fără ancoră* (1946) și mai cu seamă *Poeme fără de imaginație* (1947), conținînd exerciții de versificare ce nu se cuveneau menținute în sumarul unei ediții selective. Motivarea încercată de poet, spre a-și justifica evoluția pedestră din această perioadă („La ce ar mai fi fost nevoie de imaginație, cînd cele mai fantastice realități, cele mai înălțătoare evenimente — la cari fusesem și obiect și subiect — ne ciocneau, la tot pasul retina memoriei“[5] etc.), nu convinge, dacă o raportăm la concretul unor versificări fără relief ca *Am auzit un cîntec*, *Faptele oamenilor* ș.a. Abia ciclul *Culoarea timpului* (1948—1965), cu care se încheie antologia, aduce cîteva accente de oarecare prospețime (*Moment repetat*, *Mărturisire*, *Ilustrată de la mare*, *Vegheați!*), în ambianța de zgură a ultimelor culegeri. Celor ce ar dori să-l cunoască pe adevăratul Sașa Pană, poetul și animatorul generos al avangardei anilor 1930, le-am recomanda deci să-l însoțească mai întîi în temerara-i *Călătorie cu funicularul*, la capătul căreia vor descoperi cu siguranță nu numai *Iarba fiarelor*, ci și *Munții, noaptea, neliniștea* — treimea celor mai familiare zeități ale unui agitat destin de poet.

[5] Ibidem

Scanned with OKEN Scanner

PERPESSICIUS

UN „MOMENT" CARE TRANSCENDE CLIPA...

În avalanşa de apariţii, intrată în tradiţiile starturilor calendaristice de cînd, mai ales, hazardul a fost silit să-şi cedeze locul, şi în guvernul editurilor, ca şi aiurea, cumintelui şi chibzuitului *plan*, numele academicianului Perpessicius a putut fi întîlnit, de data aceasta, aproape concomitent, în cele mai variate ipostazieri ale breslei pe care o onorează, cu atîta strălucire, de vreo jumătate de veac încoace. Logodit de-a pururi cu parafa magistrului poeziei româneşti, l-am aflat încrustat în albul foilor de titlu ale primelor volume de *Opere alese*, de M. Eminescu, desemnîndu-l, cum era şi firesc, pe editor, ca şi pe prefaţator; desprins de pe coperta unui mai vechi *Itinerar sentimental*, l-am găsit, de asemenea, la finele prezentării calde şi competente a *Ultimelor sonete* ... — inspirat numite de comentator şi *Sonetele unei iubiri* — ale regretatului V. Voiculescu; în fine (şi facem, încheind enumerarea, abstracţie de materialele înserate în unele publicaţii ale aceleiaşi perioade, reţinînd doar scînteietoarea trecere în revistă a soartei lui Liviu Rebreanu, în critica ultimelor două decenii, apărută în numărul festiv al *Stelei*), readucîndu-ne în memorie la fel de vechea serie de *Menţiuni critice*, continuată în anii noştri îndeosebi pe tărîmul cercetărilor istorico-literare şi al folclorului, acelaşi nume l-am întîlnit şi în fruntea celei de-a doua culegeri de studii şi articole, cu titlul *Alte menţiuni de istoriografie literară şi folclor* (asupra căreia ne-am propus de altfel să referim, în cele ce urmează[1]). Aceasta, firește, ca să ne limităm doar la acele roade ale acestei toamne prelungi, pe care complicitatea tipografului ni le-a făcut cunoscute, în lunile din urmă, — pentru că „sertarele" criticului şi scriitorului Perpessicius ne-ar putea

[1] *Alte menţiuni de istoriografie literară şi folclor*, II, 1958—1962, E.P.L., 1964.

completa, cu siguranţă, enumerarea care ne-a sugerat titlul acestor însemnări, cu cine ştie cîte alte revelatoare contribuţii, poate în şi mai variate domenii. Este oricum, acesta, pentru autor, un indiciu, nu de tinereţe (termen care ar putea ispiti şi alte înţelesuri, strident false, în cazul de faţă!), ci de adevărată plenitudine a forţelor şi resurselor creatoare. Ales între aleşii vechii generaţii de scriitori, prezenţi în contemporaneitate, Perpessicius se dovedeşte şi astăzi acelaşi poet al interpreţilor în primul rînd de *poezie,* înţeleasă ca vibraţie intens subiectivă (dar nu şi cu abandonarea luciditǎţii) a tot ceea ce poate fi convertit în valori estetice. După cum spiritul său cuprinzător, modelat, în intimitatea contactului statornic al cititorului, cu arabescurile paginii transfigurate de simţirea şi înţelepciunea mileniilor, ne apare, şi în manifestările sale *cvadragenare* (dacă-i situăm debutul în for sub semnul acelui *Repertoriu critic,* de acum patru decenii), dotat cu aceeaşi motilitate, prospeţime şi suplete, însuşiri cărora anii, departe de a le fi ştirbit corolele, n-au făcut decît să le adauge acea pondere, proprie vîrstei seniorale a înţelepţilor.

Sumarul noii culegeri antrenează dezbateri asupra unui număr însemnat de creatori, urcînd în timp, din veacul incert al producţiei folclorice (căreia i se consacră observaţii substanţiale, pornindu-se fie de la Alecsandri, fie de la florilegiul recent de folclor transilvănean), ori de la cronicari (Stolnicul Constantin Cantacuzino), şi pînă la clasici ori contemporani, încheindu-se cu cîteva capitole de consideraţii pline de interes asupra unor personalităţi ale altor literaturi, ca Ovidiu, Baudelaire, Bielinski şi Herzen, ori asupra unor aspecte de caracter mai general, privind meşteşugul poetic sau unele realităţi ale noii noastre mişcări literare. Preocuparea predilectă a criticului faţă de clasici rezultă cu evidenţă din frecventele reveniri asupra unora dintre cei mai familiari înaintaşi, intervenţiile sale complinindu-se adesea ca adevărate capitole de monografie. Contribuţiile privitoare la creaţia şi personalitatea unor Alecsandri, Eminescu, Caragiale sau, dintre clasicii secolului al XX-lea, Sadoveanu şi Camil Petrescu, prezente la plural şi în volumul de faţă, s-ar putea constitui — adăugate, firește, celor cu adresă similară, din volumele anterioare — în culegeri cu profil unitar, lucru care credem că se va şi realiza, atunci cînd autorul se va decide să-şi reorganizeze, pe cicluri, bogata activitate de critic şi istoric literar.

Scanned with OKEN Scanner

Vom constata atunci că ne aflăm în faţa unor noi şi nesperate monografii, menite nu numai să sporească listele bibliografice ale criticii, ci să şi lumineze ascunzişuri de artă, inaccesibile nu doar profanilor, dar de multe ori şi beneficiarilor unei mai înalte iniţieri. Informaţia istoricului literar, care a practicat zeci de ani şi foiletonul săptămînal, exercitîndu-şi însă, concomitent, şi vocaţia de cercetător, rezultă cu prisosinţă din orizontul larg al unor panoramice ca *Literatura Unirii*, *Bucureştii de ieri în literatură*, *Un buchet de opinii* ş.a., ca şi din referirile dezinvolte la surse familiare de multe ori numai specialiştilor *en détail*. Bibliografia „după ureche" îi provoacă reacţii legitim pătimaşe, atunci cînd stă la baza sentinţelor proferate pe ton profesoral (cf. răspunsul adresat lui I. Creţu). Altfel însă, conştient de riscurile atitudinilor infailibile, nu ezită să se declare de acord cu generozitatea *discretă* şi elegantă a *glosatorului atotştiutor* Barbu Lăzăreanu, care „n-a avut niciodată un cuvînt de înjosire şi de reprobare, chiar cînd surprindea erori şi lacune". În spiritul acestui *errare, poeticum est* sînt corectate, de pildă, unele inadvertenţe din poemul lui Radu Boureanu, *Cîntare cetăţii lui Bucur* (p. 312). Şi fiindcă veni vorba de generozitate, n-ar fi inutil poate să poposim puţin asupra acestei particularităţi a criticii practicate de Perpessicius, glosate de obicei de comentatorii cu acid în stilou în categoria stereotipă a „limitelor". Mai întîi, o precizare a criticului însuşi, în măsură să clarifice, sub unghi teoretic, atitudinea foiletonistului, tentat să-şi ofere acolada şi unor creatori ce întîmpină dificultăţi în înfruntarea de turnir a contemporanilor: „Într-o adevărată republică a literelor, consideră Perpessicius, e loc pentru toate stelele, mari şi mici, căci o literatură, călăuzită de spiritul justiţiei, cîntăreşte pe fiecare după meritele sale şi nu frustrează laurul nimănui" (p. 49). Departe de a constitui o pledoarie pentru recepţia mediocrităţilor, punctul de vedere al criticului ni se pare judicios, mai cu seamă în argumentaţia practică pe care ne-o oferă volumul care ni l-a revelat. Într-adevăr, o lectură completă şi atentă a comentariilor sale critice ne poate întări, de cele mai multe ori, convingerea că aşa-zisa „generozitate" a cronicarului exclude, de fapt, orice concesie în faţa judecării valorilor reale ale *operelor* supuse analizei, menajamentele sale vizînd doar *persoana*, iremediabil iritabilă, a unuia sau altuia dintre creatori, ceea ce ni se pare nu numai uman, ci

și în deplină consonanță cu principialitatea de care facem adeseori caz, fără să o știm întotdeauna aplica. Observațiile făcute pe marginea poemelor lui Eugen Jebeleanu, de pildă, sînt printre cele mai ilustrative pentru felul în care știe criticul să-și dozeze adeziunea, în funcție de emoția estetică pe care i-o prilejuiește textul analizat. A alterna, în cuprinsul aceluiași studiu, comentariul cald — predominant, altfel — cu simpla relatare conținutistă, nu înseamnă oare a discerne, ba încă în mod abil (altfel spus: *literar*), valorile? Critica nu e pedagogie (sau, în orice caz, *numai* pedagogie), după cum nu e nici totuna cu ghidul, pus la îndemîna automobilistului rătăcit pe autostradele literaturii. Ea trebuie să tindă a deveni, însăși, literatură, beneficiind de libertățile, ca și de unele din soluțiile de artă ale acesteia. Ceea ce se și întîmplă, în ultimă analiză, cu critica profesată de Perpessicius, în a cărui artă sugestia nu face decît să lumineze înțelesurile atitudinii. Comentariului său nu-i lipsesc de altfel nici intermezzo-urile dominate de tonalitatea ironică, de loc distructivă însă, în context (cf. de pildă marginaliile de la p. 302), după cum nu-i lipsește nici știința periplului *în jurul* unor opere, care-și datoresc viabilitatea îndeosebi asocierilor evocatoare pe care le prilejuiesc. Coautor al unei prestigioase antologii a liricii românești din primele decenii ale secolului nostru, Perpessicius nu-și dezminte nici în critică rara capacitate de selecție, știind să rețină frumusețea chiar și atunci cînd ea ne apare înăbușită de stuful platitudinii. Scînteia unei idei inedite, noutatea și farmecul unei imagini îi stimulează îndeobște atenția, salvîndu-l astfel nu o dată de la naufragiu pe autorul ale cărui pagini i se oferă cercetării; ceea ce iarăși nu poate fi socotit decît în rîndul meritelor criticului. Cu cît legitim entuziasm, de pildă, ne prezintă criticul crîmpeiele de înaltă artă, răspîndite în voluminoasa, dar inegala culegere de folclor din Transilvania!

Firește că, în unele cazuri, entuziasmul cronicarului ne poate părea, dintr-o perspectivă riguros obiectivă, puțin exagerat, cum se întîmplă cu cronicile la volumele *Umanitas*, de George Demetru Pan, *Boierul*, de Romulus Cioflec și încă unul sau două; dar de ce nu i-ar fi permis și criticului să vibreze afectiv, mai ales atunci cînd citațiile produse nu-i anulează, în esență, aserțiunile? Pentru a atrage luarea aminte

Scanned with OKEN Scanner

a confraților, asupra unor creatori poate pe nedrept sau, oricum, înainte de vreme, ignorați, îngroșarea tonului unor posibile aprecieri constituie o soluție, tactic, întru totul recomandabilă. Mai cu seamă că, în corul elogiilor ce se aduc, nu o dată, unor colegi de generație ai celor amintiți, mai siguri de sine, dar nu neapărat și mai înzestrați, pledoaria unui om de inimă ca acad. Perpessicius nu e nici pe departe cea mai acuzată.

Un element oarecum nou pe care-l aduc ultimele culegeri ale lui Perpessicius credem că consistă în frecvența pasajelor de evocare autobiografică, întrețesute de obicei în text prin intermediul asocierilor, atît de caracteristice elaborării pe multiple albii profesate de poetul și eruditul pasionat de cuvînt și adevăr. Nu rare sînt paginile, și în aceste ultime *Mențiuni*, din care îl presimți parcă pe viitorul memorialist. Notăm cîteva din ele: 50, 60, 63, 223, 249, 330—331 ș.a., conținînd utile sugestii pentru oricare exeget al vieții și operei acestui distins artist și slujitor al literaturii noastre. Tehnica aceasta, a asocierilor înlăuntrul sau în afara frazelor și a perioadelor, conferă de altfel o inalienabilă originalitate stilului său, colorat și cu osebire armonios, și dacă pe alocuri cititorul care-i parcurge, dintr-o suflare, întregul volum, constată, oarecum surprins, prezența unor repetiții de gînduri și formule, caracterizante sau chiar sociative (v. pp. 19—61, 26—54, 298—329), nu e mai puțin adevărat că majoritatea paginilor sale încîntă, în egală măsură, prin prospețimea și ineditul ideilor pe care le cuprind, ca și prin farmecul expresiei ori suflul larg și cantabilitatea perioadelor. O singură mostră, în această ordine de idei, desprinsă din comentariul, de un legitim patetism, pe marginea nuvelei lui Caragiale *Kir Ianulea* (pp. 121—122): „Poate că entuziasmul nu e cel mai bun consilier în chestiuni de critică literară, de vreme ce ar putea să dilate contururile, să altereze optica. Poate că fostul nostru dascăl de literatură, criticul Mihail Dragomirescu, de la care atîtea am învățat, pe care l-am plătit nu o dată cu ingratitudine, greșea cînd exalta cutare piesă de teatru a cutărui dramaturg autohton, pe care nu se sfia s-o apropie și uneori s-o ridice deasupra capetelor unor glorii universale; poate că n-aveau dreptate aceia care vedeau în sonetul *Veneției* al lui Eminescu mai mult decît o tălmăcire ideală din Gaetano Cerri; poate că Sainte-Beuve nu greșea

cînd punea astfel de supralicitări, în materie de valori naţionale, pe seama acelui „şovinism intelectual", poate că deliciile primei noastre lecturi, repetate cel puţin o dată pe an, să ne fi imunizat pînă într-atîta încît, refractari la orice umbră de îndoială, să ne fi făcut impropriu unei pure judecăţi critice — se prea poate. Faţă însă cu credinţa răspicat afirmată de însuşi Caragiale asupra dreptului de proprietate şi originalităţii acestei povestiri împrumutate, ca şi faţă cu alte cazuri de aceeaşi natură din literatura noastră, o reexaminare a cazului şi o cercetare, ferită de fetişisme, a adevărului poate că n-ar fi lipsită de interes" — ş.a.m.d. Găsim în acest acord de gîndire şi expresie, prezente sau sugerate, aproape toate particularităţile scrisului acad. Perpessicius, fapt care ne îndeamnă să solicităm cititorului să desăvîrşească puţinele noastre însemnări, potrivit cu propriile sale revelaţii. „*Cititorul de obşte, ce sîntem*" — după pilda de modestie a maestrului nostru, însuşi — nu are decît să-i mulţumească, pentru o asemenea preţioasă colaborare.

Noi am luat cu emoţie volumul primit şi l-am aşezat în raftul de *poezie*, cu convingerea că n-am greşit şi nu ne vom atrage dezaprobarea confraţilor.

Scanned with OKEN Scanner

AL. DIMA

PE DRUMUL UNUI VECHI DEZIDERAT

Culegerea de *Studii de istorie a teoriei literare românești*[1], apărută sub semnătura distinsului estetician și istoric literar Al. Dima, trebuie salutată de la început, ca o primă încercare mai amplă de cercetare, sistematică și competentă, a cîtorva momente importante din dezvoltarea preocupărilor teoretice, în planul mișcării noastre literare.

Problema alcătuirii unei *istorii* a preocupărilor de estetică literară din cultura românească nu s-a bucurat, pînă în anii din urmă, de atenția cuvenită din partea cercetătorilor noștri. Comentate succint — și nu întotdeauna satisfăcător! — în cuprinsul unor prefețe, menite să prezinte diversele culegeri de texte cu caracter teoretic ori de confesiune literară („Despre literatură", „Despre munca literară" etc.), sau amintite sporadic, în cadrul unor monografii și studii izolate de istorie literară, opiniile estetice ale scriitorilor noștri nu au constituit, pînă în clipa de față, obiectul nici unei cercetări speciale, care să ofere cititorului o imagine cît de cît completă a *evoluției* manifestărilor de acest fel, în cultura noastră națională. Animat de intenții dintre cele mai bune în această direcție și înarmat cu bogate cunoștințe de estetică și literatură comparată, regretatul D. Popovici proiectase, odinioară, un studiu — după cîte se pare, în mai multe volume — consacrat *Evoluției ideilor literare în cultura română*. Moartea prematură l-a împiedicat însă să-și realizeze proiectul, singurele capitole care au văzut lumina tiparului fiind — dacă facem abstracție de masiva monografie asupra *Ideologiei literare a lui Heliade Rădulescu* — cele intitulate *Primele manifestări de teorie literară în cultura română* (în *Studii literare*, vol. II, Sibiu, 1943) și *Doctrina literară a „Țiganiadei"*

[1] E.P.L., 1962.

lui I. Budai Deleanu (ibid., vol. IV, Cluj, 1948). O parte a materialului comentat în aceste capitole a fost reluat, în urmă cu cîţiva ani, din unghiul de vedere al esteticii contemporane, de către alte două cercetătoare clujene, în studiul *Preocupări de teorie literară la români între 1780 şi 1830* (*Studia*, seria Filologie, Cluj, 1958).

Cartea profesorului Al. Dima — el însuşi autor al unui studiu mai vechi, privind *Gîndirea românească în estetică* (1943) — îmbogăţeşte, prin prezentarea celor cîteva *Momente din istoria teoriei literare româneşti*, seria cercetărilor în acest domeniu, oferindu-ne studii consistente despre ideile literare ale lui Al. Russo, B. P. Hasdeu, I. L. Caragiale, D. Zamfirescu, precum şi ale scriitorilor din grupul *Contemporanului* şi aducîndu-ne totodată promisiunea autorului (v. *Cuvîntul înainte* al volumului) de a-şi lărgi, treptat, sfera investigaţiei, în sensul elaborării unei *istorii* a teoriei noastre literare.

Exeget avizat al lui Alecu Russo, Al. Dima intreprinde o analiză multiunghiulară a moştenirii paşoptistului moldovean, prezentîndu-ni-l nu numai ca întemeietor — de fapt — al criticii noastre literare, ci şi ca deschizător de drumuri în multe alte sectoare ale ştiinţei literare româneşti. Numeroasele elemente dialectice ale gîndirii sale estetice, puse în lumină cu un remarcabil discernămînt critic, în capitolul ce i se consacră, alcătuiesc, în final, profilul unui adevărat „ostaş al propăşirii", cum i-a plăcut autorului *Cugetărilor* să se considere. Multe observaţii inedite aflăm şi în cuprinsul celorlalte capitole ale acestei prime părţi, demnă de remarcat fiind îndeosebi analiza sistematică a liniei contradictorii, caracteristice concepţiei literare a lui Duiliu Zamfirescu. Elementele pozitive ale convingerilor sale intime, mărturisite în special în bogata sa corespondenţă, sînt disociate cu fineţe din ansamblul concepţiei sale uşor conformiste, înfeudate esteticii metafizice a vremii.

Ceea ce se poate obiecta însă unora dintre studiile amintite — cu precizarea că o asemenea obiecţie nu vizează, în ultimă analiză, *fondul* cercetării — este faptul că nu întotdeauna sînt puse la contribuţie *toate* scrierile semnificative, sub aspectul care ne interesează, ale autorilor comentaţi. Astfel, imaginea pe care ne-o formăm în ce priveşte contribuţia lui Hasdeu la dezvoltarea teoriei noastre literare rămîne

Scanned with OKEN Scanner

oarecum lacunară și neconcludentă, dacă ne limităm la considerarea *începuturilor* activității sale în această direcție. Chiar făcînd abstracție de alunecările regretabile spre zonele nebuloase ale misticismului și ocultismului, caracteristice ultimei perioade a vieții scriitorului, credem că puteau fi reținute multe considerații interesante de teorie literară din articole cum este acela despre *Basm*, sau chiar din pamflete ca *Gamenul de Paris*, *Ziarele în România*, *Amorul în cronicile române* ș.a., ca și din alte scrieri ca, de pildă, necrologul prilejuit de moartea lui Eminescu etc. În cazul lui Caragiale, de asemenea, credem că nu pot fi ignorate, în cuprinsul unei sinteze de dimensiunile celei la care ne referim — chiar cu riscul repetării unor aprecieri formulate și de către alți cercetători — unele notații cu valoare de generalizare, desprinse din scrieri literare ca *Două loturi* (avem în vedere finalul deosebit de semnificativ al nuvelei) ș.a. Firește că o reluare, în scopul proiectatei Istorii a teoriei literare românești, a capitolelor incluse în prezenta culegere îi va permite autorului să-și lărgească unghiul de investigare, apropiindu-se în felul acesta de imperativele — deocamdată, cu neputință de satisfăcut integral — ale valorificării exhaustive, din perspectivă teoretică, a moștenirii noastre literare.

O singură nedumerire, înainte de a încheia comentariul pe marginea acestei părți a culegerii: ne-a mirat lipsa din volum a unor mai vechi și apreciate studii ale autorului (cum este cel privind *Concepția despre artă și literatură a lui G. Ibrăileanu*), aparținînd firesc ciclului de care ne-am ocupat.

Perspectiva teoretică ne apare dominantă și în studiile ce alcătuiesc cea de a doua parte a culegerii.

Sînt cercetate aici unele *Procedee fundamentale ale limbii artistice*, reținîndu-se îndeosebi interesantele disocieri privind imaginile auditive, precum și raportul dintre elementul plastic și cel rațional în poezie. Ne declarăm întru totul de acord cu autorul, în ce privește concluzia exclusivistă, adoptată de unii cercetători, potrivit cărora „funcțiunea artistică a limbii s-ar reduce doar la tendința ei de concretizare, la posibilitatea ei de a crea imagini plastice în afară de care nici nu ar fi cu putință poezia". Singura obiecție pe care am putea-o formula, referindu-ne la acest valoros capitol al culegerii, este că nu se face delimitarea necesară între *tropi*, ca mijloace de realizare a formei poetice, bazate pe gîndirea figurată, și

Scanned with OKEN Scanner

figuri de stil, ca mijloace de sensibilizare a limbajului poetic, la baza cărora se situează o întreagă gamă de procedee, împrumutate altor domenii ale expresiei.

Reţinem, de asemenea, analiza solid fundamentată filozofic a conţinutului obiectiv al tragicului (v. *Cu privire la esenţa tragicului*), sintetizat de autor în dualitatea, istoriceşte variabilă, a elementelor pesimiste şi optimiste; prin concluziile sale bine gîndite, studiul contribuie totodată la sublinierea necesară a importanţei şi semnificaţiei estetice şi etice a tragediei, ca domeniu al artei ce „angajează cel mai profund şi mai intim pe autor, pe actor, pe regizor şi pe spectator deopotrivă".

Propunerile în vederea periodizării ştiinţifice a istoriei literaturii române, ce alcătuiesc un alt capitol al volumului, s-au bucurat de o bună primire din partea specialiştilor, încă în urma apariţiei lor în paginile *Vieţii româneşti* (nr. 8, 1960). Cu toate obiecţiile, mai mult de amănunt, ce i-au fost aduse autorului cu acel prilej — obiecţii care însă socotim că necesitau o luare de atitudine, la republicarea în volum a propunerilor la care ne referim — sîntem de părere că studiul profesorului Al. Dima reprezintă, cel puţin pînă în prezent, cea mai substanţială şi mai judicioasă contribuţie, în problema atît de mult discutată a periodizării istoriei noastre literare.

Bogatul material pe care ni-l oferă studiul privind *Ştiinţa în periodicele din Moldova în prima jumătate a secolului al XIX-lea* aduce o contribuţie nu mai puţin remarcabilă la dezvoltarea *istoriei culturii* noastre naţionale, domeniu limitrof, îndeosebi prin aportul unor scriitori reprezentativi ai vremii, ca Asachi, Kogălniceanu, Ghica sau Bălcescu.

Raporturile dintre folclor şi creaţia noastră cultă dobîndesc o concretizare de înaltă erudiţie, prin cercetarea, am spune infinitezimală, a genezei povestirii lui Creangă *Dănilă Prepeleac*, iar situarea lui Gherea în rîndul precursorilor, pe plan european, ai criticii literare ştiinţifice, e în măsură să ridice prestigiul criticului de la *Contemporanul*, la nivelul pe care-l merită, pe drept cuvînt. Aşezat la finele părţii a doua a culegerii, studiul despre *Gherea în cadrul criticii ştiinţifice europene* face de altfel trecerea către ultimul capitol al volumului, în care se încearcă — din păcate, pe baza unui material ilustrativ relativ sărac — să se indice cîteva jaloane, privind *Dimensiunea universală a literaturii române*.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce definește, în ansamblu, volumul profesorului Al. Dima este caracterul sistematic al expunerii, cu abordarea într-o ordine logică și închegată a problemelor și cu formularea unor concluzii, clare și consistente, la finele fiecărui capitol — note ce evidențiază (firește, într-un sens categoric pozitiv) formația universitară a autorului. Numeroasele excursuri în zone învecinate (istoria esteticii, literatură universală, folclor etc.), dozate cu discernămînt și aplicate la obiect, dau relief comentariului, atestînd totodată efervescența nobilă a gîndirii unui adevărat umanist.

Promisiunea din amintitul *Cuvînt înainte*, adăugată începutului materializat în partea întîi a volumului, ne îndreptățește să așteptăm cu încredere — și, evident, cu legitimă nerăbdare! — realizarea unui vechi deziderat; acela al unei istorii competente și complete a teoriei literare românești.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI GAFIȚA

CEZAR PETRESCU ȘI MIȘCAREA LITERARĂ A VREMII

Cititorului familiarizat cu activitatea de critic literar a lui Mihai Gafița — activitate constînd, în general, din cronici și îndeosebi articole, scrise de multe ori „dintr-un condei", așa dar fără prea multe scrupule de ordinul documentării și, cîteodată, chiar al expresiei — lectura masivei sale monografii despre Cezar Petrescu[1] nu-i poate prilejui decît satisfacții. Mărturisim, cu bucuria amendării unei impresii ce s-a dovedit, în fine — așa cum sincer și de mult o doream — nefondată, că nu ni l-am fi imaginat, decît cu greu, pe criticul atît de prezent în discutarea problematicii de actualitate, aplecat, cu pasiune de adevărat cercetător, asupra unor pagini uitate sau a unor colecții prăfuite, spre a ne oferi informații inedite și judecăți de valoare, privind nu numai creația unui scriitor, cu evoluție relativ sinuoasă, ci și una dintre cele mai agitate și mai interesante perioade din istoria noastră literară. Cele peste 300 de pagini ale monografiei de care ne ocupăm atestă cu prisosință, prin temeinicia cercetării, ca și prin discernămîntul matur al interpretării ideologice și estetice, virtuți de critic și istoric literar, căruia nu i-a lipsit, se pare, decît răgazul fizic, pentru a se afirma mai de timpuriu și pe acest important tărîm al muncii literare.

Alcătuită din trei mari capitole, cu oarecare autonomie între ele, consacrate biografiei *(Traiectorie literară)*, concepției estetice *(Literatură și realitate)* și creației scriitorului *(Opera)*, monografia lui Mihai Gafița se impune în primul rînd prin densitatea informației și prin problematica bogată și diversă ce constituie substanța primei părți, de altfel și cea mai dezvoltată. Autorul apelează aici la o formulă cît se poate de fericită, evitînd atît romanțarea, inoperantă sub unghiul de

[1] Mihai Gafița, *Cezar Petrescu*, Editura pentru literatură, 1963.

vedere al ştiinţei literare, cît şi acumularea seacă de date, cu sau fără însemnătate pentru formaţia *scriitorului.* Aşa cum se poate desprinde şi din titlul acestui important capitol al monografiei, nu avem de-a face, propriu-zis, cu o *reconstituire* — fie ea ştiinţifică sau literară — a *biografiei* lui Cezar Petrescu, ci cu o operaţie cu mult mai complexă, avînd drept scop să ofere cititorului o imagine clară şi cuprinzătoare asupra întregii mişcări literare a vremii. Plasate în epocă, principalele etape ale „traiectoriei literare" a scriitorului dobîndesc, în felul acesta, motivarea istorică şi ideologică necesară, oferind totodată numeroase sugestii şi viitorilor cercetători ai literaturii noastre din perioada interbelică. Sub acest ultim aspect, am spune chiar că operaţia intreprinsă de M. Gafiţa se situează de multe ori sub zodia pionieratului. Disocierile şi constatările sale cu privire la *Gîndirea* şi la gîndirism, de pildă, ni se par cu totul remarcabile, venind să completeze şi să corecteze, pe alocuri, opiniile curente asupra revistei şi a mişcării de idei generate de gruparea gîndiristă. Observaţii judicioase se fac şi cu privire la alte publicaţii — şi mai puţin cercetate — ale vremii, ca *Hiena, Neamul românesc, Cuvîntul, Curentul, România, România literară* şi multe altele, la care se fac de asemenea referiri ce denotă foiletarea atentă a zeci de colecţii. Viitorii exegeţi ai operei unor scriitori cu o evoluţie şi mai complicată, ca de pildă Gib. Mihăescu, vor putea fructifica, la rîndul lor, valoroase sugestii, parcurgînd paginile acestui capitol al monografiei lui Mihai Gafiţa. În ce priveşte biografia propriu-zisă a lui Cezar Petrescu, datele ei fundamentale se desprind cu claritate din ţesătura acestei părţi a volumului. Autorul, profitînd şi de informaţia — pare-se, destul de bogată — oferită chiar de scriitorul comentat, în ultimii ani ai vieţii, ştie să utilizeze, de cele mai multe ori fără ostentaţie, şi documentul ca atare, dar şi mărturiile contemporanilor, punînd totodată la contribuţie, firesţe, cu circumspecţia necesară, şi elementele cu valoare de confesiune autobiografică, şi ele relativ numeroase în opera lui Cezar Petrescu. Ceea ce ţinem să remarcăm, ca un merit deosebit al acestui capitol de biografie, integrat organic şi subordonat normelor oricărei lucrări cu caracter monografic, este însă că, în cuprinsul întregii relatări a acestei „traiectorii" literare, accentul nu se pune atît pe materialul faptic, privind viaţa scriitorului — ca în cazul unei biografii obişnuite, de tipul

Scanned with OKEN Scanner

unora dintre cele apărute, de pildă, în colecţia „Oameni de seamă“ — cît pe acela în măsură să releve formaţia intelectuală şi poziţia scriitorului faţă de mişcarea literară şi de idei a vremii, evoluţia artei sale etc. Am putea spune, cu alte cuvinte, că în centrul atenţiei autorului stă, de fapt, biografia *operei* lui Cezar Petrescu, în funcţie de care este cercetată, în subsidiar, şi viaţa scriitorului. Această particularitate a celui mai substanţial capitol al cărţii îl fereşte de altfel pe Gafiţa şi de eventuala acuză a unei tratări dichotomice — acuză aparent îndreptăţită de însăşi prezenţa, în sumar, a două diviziuni distincte, consacrate *vieţii* şi *operei* scriitorului.

Încheind lectura primei părţi, cititorul rămîne cu o imagine destul de clară şi de completă asupra lui Cezar Petrescu, omul, gazetarul şi scriitorul. Credem totuşi că ar fi fost indicat ca această parte a monografiei să se încheie cu un subcapitol în care, în linii de sinteză, să se încerce conturarea unui portret al scriitorului; aceasta, cu atît mai mult, cu cît nici partea finală a lucrării nu-i oferă cititorului un atare capitol, oricum util.

Necesitatea sistematizării şi aprofundării, cu mijloacele proprii analizei de detaliu, a unora dintre problemele de bază, privind creaţia scriitorului îl determină pe critic să reia cîteva din aspectele esenţiale ale contribuţiei lui Cezar Petrescu la dezvoltarea literaturii noastre, tratate în mod inevitabil mai mult descriptiv în prima parte a monografiei, spre a le consacra capitole speciale. În felul acesta, *Traiectoriei literare* i se adaugă alte două capitole consistente, în care se insistă asupra crezului literar şi a principalelor coordonate ale operei scriitorului.

Apelînd la opiniile teoretice ale lui Cezar Petrescu, formulate fie în cunoscuta prefaţă la romanul *Plecat fără adresă*, fie în cuprinsul unor interviuri sau prin intermediul unora dintre personaje (Ion Lenş, Teofil Steriu ş. a.), M. Gafiţa realizează o sinteză închegată a concepţiilor estetice ale scriitorului, axate în jurul problemei centrale a teoriei literare marxiste, aceea a raportului dintre literatură şi realitate. Discuţia este condusă cu abilitate şi ilustrată cu citate selectate cu grijă şi pricepere, spre a evidenţia adeziunea scriitorului la principiile realismului critic interbelic. Nu e neglijată nici poziţia lui Cezar Petrescu faţă de alte curente ale vremii: semănătorism, poporanism, tradiţionalism, modernism, dezbate-

Scanned with OKEN Scanner

rea pe această temă continuîndu-se apoi și în cuprinsul capitolului final. În fine, cercetîndu-se cîteva aspecte ale artei scriitorului, se reţin, cu concursul unor opinii formulate anterior în critica noastră, o serie de caracteristici fundamentale ale scrisului lui Cezar Petrescu, stabilindu-se totodată atît influenţele şi înrudirile, cît şi diferenţele specifice dintre autorul *Cronicii româneşti a veacului XX* şi alte personalităţi ale literelor noastre: M. Sadoveanu, L. Rebreanu, Camil Petrescu, Matei Caragiale, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu (alături de care l-am fi dorit amintit şi pe Gib. Mihăesu, căruia „fantasticul interior" al lui Cezar Petrescu se pare că-i datorează unele ecouri). Raportări judicioase se fac, de asemenea, şi la unii scriitori europeni, clasici sau contemporani, ca Balzac, Zola, Roger Martin du Gard, Gide, Pirandello, France, Paul Morand, Jean Giraudoux, Joyce şi alţii, procedeul asocierilor şi al paralelismelor fiind utilizat de altfel (pe alocuri abuziv chiar!) şi în cuprinsul celorlalte capitole ale monografiei.

Opera lui Cezar Petrescu, cercetată în perspectivă cronologică în prima parte a cărţii, este supusă unei analize sistematice în capitolul ei final. Criticul încearcă să îmbine aici criteriile de organizare a volumelor propuse de scriitor, cu unele criterii personale, mai adecvate analizei tematice a ciclurilor. Problemei intelectualului şi a generaţiei formate în anii primului război mondial îi este consacrat unul dintre capitolele cele mai dezvoltate ale exegezei. Capitolul următor — cel mai amplu şi, poate, şi cel mai realizat — cercetează problematica şi particularităţile artistice ale romanului citadin al lui Cezar Petrescu, urmat de alte două capitole, consacrate universului sătesc şi romanului lui Eminescu, exegeza operei scriitorului încheindu-se cu o diviziune (cu o structură destul de hibridă însă) intitulată *Înseninare*.

Cunoscute, în parte, şi din cuprinsul prefeţelor criticului la diverse ediţii din proza lui Cezar Petrescu, analizele întreprinse de Mihai Gafiţa în această parte a monografiei sale se impun, în primul rînd, prin precizia referirilor şi prin profunzimea sondajelor în sfera problematicii avute în vedere, făcînd totodată şi dovada unui remarcabil spirit de sinteză. Comentariul se sprijină pe o argumentaţie bogată, fără a se pierde totuşi în detalii nesemnificative, sub raportul generalizărilor urmărite. Simpatia evidentă cu care se apropie criticul

Scanned with OKEN Scanner

de opera acestui contemporan nu-l determină să renunțe la obiectivitate. Limitele scriitorului sînt cercetate comprehensiv și formulate fără menajamente, singurele capitole oarecum deficitare din acest punct de vedere fiind, pare-se, cele consacrate universului rural și romanului lui Eminescu. Judecățile de valoare emise îmbină în mod obișnuit criteriul sociologic, cu cel estetic, excepție făcînd, în oarecare măsură, doar opiniile în legătură cu creația din ultima perioadă a vieții scriitorului, cercetată, îndeobște, mai mult în plan orizontal. Atunci cînd e cazul, se insistă și asupra genezei operei, urmărindu-se competent sursele de inspirație sau eventualele modele (v. de pildă comentariul dezvoltat în legătură cu circulația în sferă europeană a motivului central al *Baletului mecanic*). În general, criticul n-a precupețit nici un efort, în scopul documentării prealabile cît mai complete, valorificînd la maximum sugestiile oferite în acest sens atît de scriitor și de operă, cît și de alți interpreți ai acesteia; un singur exemplu: aproape fiecare nume menționat în diversele scrieri literare sau prefețe ce exprimă poziția lui Cezar Petrescu, în climatul spiritual al vremii, l-a determinat să-și împrospăteze cunoștințele, printr-o documentare nemijlocită, spre a-și forma o părere pe cît posibil personală în problema adusă în discuție. În aceeași ordine de idei, mai trebuie subliniată, tot ca o însușire de preț a lucrării, în ansamblu, probitatea științifică ce se vădește în elaborarea fiecărui capitol. Mereu atent la contribuțiile criticii în delimitarea sensurilor și a valorii unei opere atît de controversate, în epocă, Gafița nu face economie de trimiteri, convins fiind că, departe de a-i diminua aportul personal, aceasta nu face decît să proiecteze noi lumini asupra destinului literar al acestei opere, în planul celor cîteva decenii pe care le acoperă. Tot în categoria calităților acestei remarcabile monografii, ținem să amintim acurateța și sobrietatea stilistică a expunerii, precum și aspectul așa-zis *tehnic*, riguros supravegheat, al întregii structurări și redactări a bogatului material de șantier; rezultatul credem că poate servi astfel drept model și altor cercetători, dispuși adesea să renunțe la aparatura științifică consacrată (nu ne referim, desigur, la eseiștii prin vocație, obligați la aceasta de înseși cerințele speciei, ci doar la braconierii eseului, ce consideră probabil că-și pot masca astfel lipsa aptitudinilor speciale în această direcție).

Scanned with OKEN Scanner

Un asemenea debut editorial satisface, dar și angajează: pășind „cu dreptul" în rîndul criticilor „cu volum", Mihai Gafița s-a dovedit mai mult decît stăpîn pe mijloacele de lucru ale breslei, pentru a nu se mulțumi doar cu această realizare, deocamdată singulară, a carierei sale de interpret al fenomenului literar contemporan. Ne-am bucura deci să putem reveni cît de curînd, spre a-i împlini profilul, cu noi și revelatoare linii de contur.

Scanned with OKEN Scanner

VICTOR FELEA

DIALOGURI DESPRE POEZIE

Cea dintîi impresie pe care ţi-o lasă lectura volumului de critică al lui Victor Felea[1] este aceea de seriozitate şi bun simţ. El însuşi poet, dar totodată şi cititor avid şi iniţiat în ale poeziei — aşadar, beneficiar al unui nepreţuit bagaj de cunoştinţe, temeinic şi organic asimilate, privind atît valorile, ca atare, cît şi tot ceea ce are tangenţe cu marea poezie a tuturor timpurilor —, Felea străbate, în majoritatea cazurilor, am spune în sens invers obişnuita cale a analizei critice, pornind nu de la receptarea materialului concret, fenomenal, al comunicării poetice, ci de la intuirea zonelor celor mai intime, mai obscure adesea, ale creaţiei pentru a ajunge în sfera semnificaţiilor nemijlocite, potenţate de expresia lirică. Ceea ce-i reţine, cu alte cuvinte, din primul moment atenţia este acel fenomen misterios, observat încă de unii poeţi renascentişti, teoretizat pare-se pentru întîia oară de abatelele Bouhours şi cunoscut, de atunci încoace, sub denumirea de „non so che" sau „je ne sais quoi": *inefabilul,* refuzat de raţionaliştii excesivi, dar acceptat tacit, în cele din urmă, pînă şi de un legislator oarecum rigid ca Boileau. Din perspectiva receptării acestui inefabil, care constituie pentru el şi principala sursă a certitudinilor, adevărata platformă de lansare a judecăţilor de valoare, criticul îşi dezvoltă apoi argumentaţia, în general convingătoare şi ferită de *parti pris*-urile ce viciază uneori chiar optica unor critici de profesie. Nu o dată nedreptăţit în comentariile lipsite de probitate, ori în bilanţurile impersonale ale unor critici cu aptitudini mai curînd de agenţi de bursă, atenţi la *cursul* valorilor, şi nu la meritele reale ale fiecărui creator, autorul *Dialogurilor despre poezie* ştie să se ridice, de cele mai multe ori, deasupra disputelor mărunte de cenaclu, în care se lansează apostrofe înveninate sau se împart aureole de *doublé,*

[1] *Dialoguri despre poezie,* E.P.L., 1965.

Scanned with OKEN Scanner

formulîndu-şi opiniile în termeni sobri, chiar cînd are de combătut un anume punct de vedere, şi cu probitatea şi responsabilitatea atît de necesare nu numai istoricului literar, ci şi cronicarului, aplecat cu cumpănită bunăvoinţă asupra fenomenului literar contemporan. Cartea sa are, datorită poate mai cu seamă acestui din urmă merit al cronicarului, valoarea unor adevărate mărturii, îndelung meditate şi personale, în contemporaneitate.

Celui care cunoaşte întreaga activitate, nu numai de poet, ci şi de interpret de poezie, a lui Victor Felea, nu-i va fi greu să desprindă din paginile volumului elementele unui crez estetic temeinic şi statornic, chiar prin raportare la perioada căutărilor sale, mult mai îndepărtată altfel, în timp, decît se crede îndeobşte. Necesitatea demonstraţiei, ca şi dorinţa de a-l detaşa şi cu acest prilej pe autor din „clasa" creatorilor *tineri*, ce nu-şi au încă un profil prea tranşant conturat, în care-l mai aflăm adeseori plasat în chip paradoxal, ne determină să ne referim în acest sens cel puţin la una din mai vechile sale intervenţii de principiu, în problemele poeziei. Este vorba de articolul *Poezie şi artificialitate*, publicat de Victor Felea, împreună cu două poezii de o remarcabilă prospeţime, încă acum mai bine de două decenii, în una din publicaţiile literare ale vremii[2]. Pledînd încă de pe atunci pentru seriozitate şi exigenţă în creaţie şi declarîndu-se, din acest unghi de perspectivă, împotriva poeţilor dispuşi să publice „pe nerăsuflate'", „cu intenţia de a-şi impresiona contemporanii printr-un simulacru de fecunditate", criticul îşi formula în linii clare şi sigure concepţia, la care nu va mai renunţa — şi pe bună dreptate — nici pînă astăzi, după cum vom avea prilejul să constatăm în continuare. Acest din urmă fapt ne şi îndeamnă să citäm în întregime pasajul care ni s-a părut mai semnificativ:

„Mulţi cred că poezia este numai un joc şi de aceea ţin să aprecieze orice fel de poezie, spunea V. Felea, în încheierea comentariului său; şi preţuiesc mai ales poezia care într-adevăr este numai un artificiu, o dantelărie fină prin care se străvede monotonia iremediabilă a sufletului. Dar poezia adevărată

[2] V. *Luceafărul*, an. IV, martie 1944, p. 116.

este o experiență sufletească de adîncime, care înlănțuie și descătușează în același timp, eliberează. O astfel de poezie se scrie destul de rar, chiar în viața unui poet mare.

Dacă poezia e numai expresia unui joc artistic, ea nu interesează, nu cîștigă aderențe. Jocul, prin definiție, e simplu și, psihologic, e explicat ca un divertisment.

Spiritele mature și complexe resping expresia „purismului" ca pe o absurditate contagioasă. Lipsa ideilor și a adîncimii sufletești nu-i scuză pe acești amanți ai inutilității și aerul lor bastard provoacă o aversiune intensă. O atitudine cum e aceea exclusiv estetică nu poate fi menținută decît cu excluderea din artă a întregului conținut de umanitate, de idei, de sentimente.

Ori asta ar fi tocmai neglijarea funcțiilor esențiale ale artei care — în plină criză de misticism al tenebrelor — se refugiază în jocuri puerile de imagini și în complicații sintactice".

Volumul a cărui apariție o consemnăm se deschide cu o serie de notații similare, ca atitudine și crez literar, dar mult mai dezvoltate și mai diverse, ca problematică: *Cuvinte despre poezie*. Ca și în articolul de acum două decenii, autorul condamnă simpla „tentație a versificației, strîns legată de cealaltă tentație, a publicării"", ambele izvorînd, potrivit judicioasei sale opinii, din înțelegerea eronată a actului creator, în primul rînd ca *meșteșug*, deci din ignorarea adevărului esențial că „substanța primordială a poeziei este emoția, afectivitatea, mișcarea sufletului, glasul viu din interior, reacția inimii, cu un cuvînt — lirismul", în absența căruia orice exercițiu poetic se transformă într-o suită de „acte de mimetism", sugerînd „coregrafia unor umbre mute, proiectate pe un ecran cenușiu". (Cum spunea undeva Claudel, pentru ca să se organizeze poetic „cursul cuvintelor", e necesară mai întîi o „tresărire a sufletului"). Tensiunea interioară, „fervoarea lăuntrică" la care se referea V. Felea într-o altă parte a primului articol citat, prezidează, altfel spus, actul creației, selectîndu-și și subordonîndu-și organic expresia, care la rîndu-i trebuie să rezerve suficient spațiu sugestiei, socotită pe drept cuvînt „o rezultantă a procedeelor pe care le utilizează poetul, combinate în diferite proporții după natura și îndemînarea de care dispune". Corolarul acestor postulate pune în adevărata ei lumină semnificația *emoției*, ca element gene-

Scanned with OKEN Scanner

rator de poezie, precum și pe aceea a unor valori clasice ale expresivității poetice, cum ar fi „laconismul, metafora, simbolul, atmosfera densă, suspensia, întorsătura neprevăzută, aluzia" etc. — toate purtînd girul de autenticitate al unor tradiții milenare —, lăsînd totodată deschise porțile oricărei inovații validate de cerințele și gustul estetic al contemporaneității (cum e și cazul acelui așa-zis *prozaism*, practicat de un Sandburg sau Brecht, Eluard sau Hikmet și înțeles de comentator, el însuși adept al acestei modalități a liricii moderne, „ca o împrospătare și o îmbogățire a versului cu elementele prozei, iar nu ca o neputință de a articula versuri elevate"). Mai reținem din aceleași pagini pledoaria pertinentă a criticului pentru diversitate, în configurația actuală a liricii noastre, ca și pentru o apreciere mai nuanțată a fenomenului poetic, în funcție nu numai de factorul tematic, nu întotdeauna elocvent și, oricum, insuficient pentru conturarea unor judecăți valorice satisfăcătoare, ci și de forța de penetrație și înnobilare a liricii, de capacitatea de transfigurare artistică proprie creatorului, de individualitatea sa etc. Toate acestea situează *Cuvintele despre poezie* ale lui Victor Felea în plină actualitate, solicitînd atenția tuturor voitorilor de bine ai mișcării poetice din zilele noastre.

Preambulul teoretic al criticului își află cu destulă consecvență ilustrarea în cuprinsul celorlalte capitole ale culegerii, ce mai înmănunchiază o serie de *Profiluri* lirice (Tudor Arghezi, Bacovia, Emil Isac, Zaharia Stancu) și un număr apreciabil de *Cronici*, pe marginea unora dintre cele mai reprezentative volume de versuri, apărute din 1957 încoace.

Caracteristică pentru autorul *Profilurilor* (excepțiile sînt rare și neconcludente) ni se pare a fi înclinarea către eseul cît mai cuprinzător, vizînd realizarea unor sinteze dense și bogate în sugestii de interpretare, cu un consum minim de spațiu. Fără a ambiționa neapărat să se lanseze în inedit — această *vanitas vanitatum* a criticii valorilor de mult consacrate — Felea analizează nuanțat și definește evoluția și diferitele fațete ale liricii lui Arghezi sau Stancu, remarcînd neobișnuita mobilitate afectivă, ineditul observației și caracterul imprevizibil al expresiei, proprii creației celui dintîi și limbajul viguros, cu frecvente raportări la concret, dar bogat în metafore și investit cu harul profunzimilor lirice, specific celui de-al doilea; pătrunde în intimitatea universului poetic al lui Ba-

Scanned with OKEN Scanner

covia, față de care de altfel pare a dovedi o receptivitate specială, stăruind asupra marii sale originalități, derutante pentru neinițiați și totuși atît de tulburătoare, prin sinceritatea mesajului său de „profet modern", ce-și dezbracă sufletul, am spune în văzul tuturor, pentru a-i oferi apoi haina acelor „formulări obsesive și indestructibile", lipsite de orice artificiu și, prin aceasta, înzestrate cu o comunicativitate cu totul aparte, sugerînd acel „paroxism al suferinței", la care se referă cu îndreptățire criticul; în fine, creionează satisfăcător portretul moral al lui Emil Isac, insistînd îndeosebi asupra conștiinței sale de poet-cetățean, consecvent în crezul și atitudinea sa de generoasă umanitate și în același timp sensibil, înaintea multora dintre contemporanii săi, la sonurile poeziei moderne. Lectura unor asemenea pagini, ferite de pedanteria, uneori searbădă, a criticii docte și cu pretenții de exhaustivitate, se soldează pentru oricine cu profit și rămîne agreabilă, chiar și la o reluare; aceasta — și nu e lucru puțin — datorită poate mai cu seamă acelei comuniuni discrete ce se stabilește, treptat, între poet, comentator și cititor și care nu se poate realiza decît în preajma unui catalizator cu reale virtuți de interpret, cum se și dovedește a fi autorul *Dialogurilor despre poezie*.

Capitolul de *Cronici* reprezintă o primă selecție din relativ întinsa activitate de cronicar literar a lui Victor Felea. Majoritatea publicate în paginile *Stelei* (a cărei mai veche poziție, unanim acceptată astăzi, în problemele poeziei o și reflectă de altfel, implicit și, firește, fără ostentație), aceste cronici dobîndesc o nouă pondere și noi dimensiuni, adunate fiind în volum. Explicația trebuie căutată, pe de o parte, în exigența ce a prezidat la selecția operată de critic în cuprinsul bogatului său repertoriu cronicăresc, iar pe de alta, în însuși faptul grupării, într-o succesiune logică, în cazul cîtorva dintre poeții prezentați, a mai multor comentarii asupra aceluiași autor (lui Aurel Rău, de pildă, îi sînt analizate trei dintre volume, altor poeți — ne referim la A. E. Baconsky, Nina Cassian, Aurel Gurghianu, M. R. Paraschivescu și P. Stoica — cîte două). Frecventînd cu asiduitate și pasiune mișcarea poetică a acestor ani și înțelegînd să se achite nu din simplă obligație de nobila-i misiune de cronicar, Felea face de altfel din foiletoanele sale critice adevărate portrete de scriitori, cercetînd fenomenul poetic mai curînd din perspectiva istoricului literar, decît cu mij-

Scanned with OKEN Scanner

loacele obișnuite ale foiletonistului. Abundența referirilor la culegerile anterioare celor supuse propriu-zis analizei, ca și numeroasele formulări cu caracter generalizator sînt indicii elocvente sub acest unghi de vedere. Am cita în ordinea acestei constatări cronicile consacrate unor volume de versuri de M. Beniuc, N. Cassian, A. E. Baconsky, Geo Dumitrescu, Aurel Rău, A. Gurghianu. Intenția criticului este, fără îndoială, de a-i oferi astfel cititorului cît mai numeroase repere în intuirea personalității fiecăruia dintre creatorii prezentați. (Menționăm altfel că metoda practicată de Felea dobîndește, în ultima vreme, tot mai mulți adepți, ceea ce constituie, după părerea noastră, un indiciu de maturizare a criticii și totodată un răspuns la necesitatea sporită de informare a publicului cititor, martor al cristalizării și al diversificării acestei noi etape a istoriei noastre literare).

În însemnările introductive, Felea situa, la un moment dat, în rîndul sarcinilor criticii și pe aceea de a semnala cu curaj „falsele gesturi poetice, alura mimetică", în scopul delimitării lor de veritabila creație, chiar mai modestă, precizînd în altă parte că orice încercare de a reabilita non-valorile, atribuindu-le eventual merite extra-estetice, înseamnă de fapt a semăna confuzie în mintea cititorilor și a-l deruta chiar pe autor. În cronicile sale, acest deziderat își află concretizarea îndeosebi prin ignorarea autorilor specializați în construcții poetice de mucava, dar, pe alocuri, și prin denunțarea unor eșecuri, în măsură să-i dea de gîndit autorului respectiv (cazul volumului de debut al lui Florin Mihai Petrescu). Criticul nu are, în general, reticențe, nici cînd simte necesitatea de a-și exprima entuziasmul, nici cînd e vorba să-și formuleze rezervele, fie și împotriva opiniei aproape unanim pozitive a comentatorilor ce-l preced (ne referim, de pildă, la analiza nuanțată a creației Ninei Cassian sau a lui Geo Dumitrescu). Pledoaria sa pentru calitate, în general, ori pentru reintegrarea în drepturi a unor modalități lirice multă vreme contestate (cum ar fi poezia de confesiune intimă sau de contemplație, notația nudă, aparent prozaică, cu emoția subiacentă etc.) se reține cu atît mai mult, cu cît urmează cu consecvență unor luări mai vechi de atitudine. Am putea deci spune că volumul lui Felea consemnează astfel adevăratul triumf al poeziei, în etapa de reală înflorire a valorilor pe care o străbatem.

Scanned with OKEN Scanner

Înzestrat cu o sensibilitate acută pentru frumusețile de multe ori tăinuite ale liricii, Victor Felea intuiește exact aceste valori, cronicile sale fiind în acest sens un ghid pe care te poți baza, chiar atunci cînd îți lipsesc, pentru moment, certitudinile personale. Căci dacă una sau alta dintre aprecierile sale ți se pare inițial insuficient argumentată estetic (cazul unora dintre comentariile asupra tinerilor debutanți din colecția *Luceafărul*, de pildă), dacă nu întotdeauna reușești să-ți îndrepți la timp antenele în direcția undelor secrete pe care le recepteză criticul, riscînd astfel să-i urmărești în contrapunct intuițiile (cazul unor citații de versuri, aparent fără acoperirea așteptată), vina credem că este poate mai curînd a *poetului* Felea, care-l devansează pe *critic*, nu o dată dezavantajat de posibilitățile oricum mai limitate de comunicare, proprii limbajului mai abstract al breslei pe care o reprezintă, în subsidiar. Gustul și cultura sa poetică, remarcabile, cum precizam și în altă parte, nu-l trădează îndeobște, ceea ce poate fi o garanție pentru oricare cititor al *Dialogurilor* sale critice.

Scanned with OKEN Scanner

AL. OPREA

O MONOGRAFIE PANAIT ISTRATI

Dintre scriitorii români ai primelor decenii ale secolului nostru, Panait Istrati a fost, cu siguranţă, multă vreme, cel mai cunoscut şi mai citit peste hotare, reprezentîndu-ne — graţie îndeosebi limbii de mare circulaţie europeană şi chiar universală în care şi-a scris, iniţial, povestirile — pe cele mai diverse meridiane ale globului. Şi totuşi, pînă nu de mult, autorul de o atît de pronunţată originalitate al *Chirei Chiralina* şi al povestirilor cu haiduci nu s-a bucurat de un capitol, cît de modest, dar *al său,* în istoriografia noastră literară. Volumul dedicat de Lovinescu literaturii române contemporane (1900—1937) nu-i menţionează măcar numele (întocmai de altfel ca şi lucrarea cu profil similar a lui N. Iorga ş. a.); iar vasta şi prestigioasa sinteză călinesciană, în paginile căreia s-au bucurat de comentarii judicioase şi cuprinzătoare atîţia colegi de generaţie, unii evident mai puţin înzestraţi, ai brăileanului Istrati, nu-i consacră, nici ea, mai mult de cîteva rînduri, în cadrul paragrafului privind aportul „scriitorilor români de limbă străină", cu recomandarea, puţin paradoxală, de a fi impus istoriei literare franceze, sub pretextul că povestitorul „nu va fi niciodată scriitor român", versiunilor româneşti ale operelor sale lipsindu-le „spontaneitatea şi traducţia aceea servilă a idiotismelor ce fac în franţuzeşte efect exotic." Singurele voci competente care s-au pronunţat, la noi, mai pe larg şi cu mai multă înţelegere, asupra creaţiei istratiene au fost — pînă la reeditarea, în 1957, a unora dintre povestiri, însoţite de studiile lui M. Zaciu şi I. Roman — cele ale criticilor Pompiliu Constantinescu şi în special Perpessicius (însemnările pline de căldură din *Jurnal de lector* păstrîndu-şi şi astăzi valabilitatea). În ce priveşte istoria literară, se pare deci că abia noului Tratat, în curs de editare, îi va reveni sarcina şi meritul de a repara în sfîrşit această nedreptate, rezervîndu-i acestui *povestitor înnăscut* — caracterizarea îi aparţine lui Romain Rolland, întîiul său mare admirator —

locul ce i se cuvine în galeria mereu adăugită a clasicilor scrisului nostru. Abia atunci — rostindu-se, aşadar, definitiv, şi din perspectiva posterităţii — destinul marelui peregrin va putea fi socotit încheiat, urmînd doar ca amintirea să-i fie perpetuată, şi în rîndul generaţiilor succesive de cititori, prin grija editurilor.

Pasul hotărîtor pe drumul acestei tîrzii consacrări a fost făcut, deocamdată, pe terenul criticii şi al cercetării arhivistice, aportul cel mai substanţial, în această direcţie, marcîndu-l monografia *Panait Istrati*, apărută sub semnătura lui Al. Oprea[1]. Dificilă ca intreprindere şi impunătoare prin informaţie şi dimensiuni, ca şi prin multe din răspunsurile pe care le oferă cititorului, derutat de multiplele paradoxuri ale acestei personalităţi contradictorii, lucrarea de debut a criticului a şi fost răsplătită, tocmai de aceea, cu unul dintre premiile Uniunii Scriitorilor — fapt în măsură să stimuleze, o dată în plus, şi dezbaterea critică în jurul ei.

Ceea ce impresionează, de la primul contact cu cartea, este aria puţin obişnuită a investigaţiei intreprinse de autor, pe urmele *adevăratului* Panait Istrati. Astfel, sînt puse la contribuţie, înafara povestirilor apărute în volume, în Franţa sau la noi, numeroase materiale din publicistica scriitorului (unele dezgropate din reviste obscure, ca *Cinci lei* ş. a.), zeci de scrisori şi documente inedite, aflate în diverse arhive sau colecţii particulare, unele într-adevăr revelatoare (cum sînt mai cu seamă cele din Arhiva C.C. al P.C.R.), ca şi o serie de referinţe critice, depistate fie printr-o atentă cercetare personală a unor colecţii de periodice, fie prin aportul colectiv al unor specialişti ori admiratori ai creaţiei istratiene, care n-au ezitat a-l ajuta pe autor să completeze, aşa cum singur ne mărturiseşte, „locurile albe de pe complicata hartă a vieţii şi activităţii acestui scriitor". Pus în faţa atîtor zone prea puţin defrişate, Al. Oprea a procedat bine, propunîndu-şi ca ţel fundamental, aşa cum ne spune în notele, străbătute de bun simţ şi sinceritate, de la finele volumului, să alcătuiască un „dosar", cu cît mai multe date ale acestui „caz". Modalitatea eseistică, recomandabilă în alte împrejurări, ni se pare şi nouă inoperantă de astă dată — firesc, *pentru început*, cum consideră şi autorul — dată fiind tocmai necesitatea acumu-

[1] E.P.L., 1964.

Scanned with OKEN Scanner

lării prealabile a materialului documentar, precum și aceea a schițării liniilor directoare ale vieții și activității scriitorului. În funcție de scopul propus trebuie apreciată, prin urmare, și munca autorului, concretizată în cele peste patru sute de pagini ale monografiei, cărora li se adaugă un bogat material iconografic, precum și o primă încercare de alcătuire a unui repertoriu critic (din păcate, departe de a fi complet însă).

Biografia scriitorului se bucură de o cercetare relativ detaliată și comprehensivă, remarcîndu-se grija permanentă a criticului de a evita perspectiva dichotomică, pe drept cuvînt și în mod special contraindicată în cazul lui Panait Istrati, creator a cărui operă își întunecă în mare măsură semnificațiile, dacă o privim înafara determinării ei biografice, subiective, și social-istorice. Și trebuie să recunoaștem că multe dintre avatarurile ideologice și artistice ale autorului *Chirei Chiralina*, al lui *Moș Anghel*, al *Nerantulei* și al *Ciulinilor Bărăganului*, dar și al lui *Mihail*, al *Domniței din Snagov* și al *Spovedaniei unui învins*, și-au aflat în chip mai mulțumitor explicația abia în paginile, fie și puțin stufoase, deocamdată, ale monografiei de care ne ocupăm. Capitole cum sînt cele intitulate *Istrati în mișcarea sindicală și în presa muncitorească*, *Prima întoarcere a fiului rătăcitor*, *Panait Istrati și U.R.S.S.*, *Criza morală — Adevărul despre ancheta Lupeni '29* sau *Panait Istrati și „Cruciada Românismului"*, dintre care unele constituind adevărate pietre de încercare pentru un critic mai puțin orientat, trebuie socotite printre cele mai realizate, tocmai datorită luminii pe care o aruncă asupra contradicțiilor reflectate în creația agitată a prozatorului. Interesante ni s-au părut considerațiile criticului în legătură cu raportul dintre subiectivitatea, uneori exacerbată, a scriitorului și atitudinea sa politică, ca și cele privitoare la efectul momentelor de depresiune morală, asupra calității ideologice și estetice a unora dintre scrierile sale mai puțin izbutite (cu mențiunea că am fi dorit o prezentare ceva mai nuanțată a atitudinii lui Istrati față de servituțile unui anume dogmatism, la care se referă, în multe privințe judicios, scriitorul, în articolul *Ceva mai bun, mai omenesc*, publicat în *România literară*, nr. 66/1933 și prea puțin valorificat în studiul lui Al. Oprea). Umanismul — ce-i drept, puțin *sui generis* — al scriitorului lansat de *Europe*, sub girul lui Romain Rolland,

Scanned with OKEN Scanner

se bucură de asemenea de o analiză aprofundată, fiind evidențiat permanent ca o adevărată cheie de boltă a crezului său literar și cetățenesc. Observațiilor pe tema funcției mesianice și a menirii sociale a artistului le-am adăuga însă următorul pasaj, desprins din articolul citat mai sus: „Apoi, nu e o rușine să vedem cum gloatele luptă pentru cucerirea unor drepturi cu efect universal, în timp ce noi, cîntăreții tuturor simțirilor nobile, ne mulțumim să dăm din coate pentru un blid de linte strict individual? Și să nu vie nimeni să-mi spună că lupta noastră ar fi mai grea, mai primejdioasă, decît aceea pe care o duc gloatele. Eu nu cred că un batalion de scriitori, de artiști și de savanți, ar putea fi mitraliat cu ușurința cu care se mitraliază un regiment răzvrătit pe front". Bazîndu-ne și pe cele afirmate în cuprinsul acestui articol, și pe alte elemente ale crezului literar și social-politic al lui Panait Istrati, am socoti, tocmai de aceea, oarecum exterioare, considerațiile criticului în legătură cu așa-zisul iluminism al scriitorului (cf. pp. 43, 45 și passim), mai nimerite părîndu-ni-se referirile la narodnicism sau, eventual, anarhism — firește, cu mențiunea că, datorită îndeosebi subiectivismului său, de o linie atît de sinuoasă, concepția de ansamblu a lui Istrati a fost una eclectică și, sub multe aspecte, confuză. Remarcabile în schimb ne apar disocierile autorului referitoare la *Mitul spontaneității*, la oscilațiile povestitorului între clasicism, romantism și realism, ori la sensurile etice și estetice ale „vagabondajului" istratian *(Veșnicul inadaptabil — vagabondul)*.

Ceea ce-i lipsește monografiei lui Al. Oprea, pentru a corespunde întru totul nivelului actual al cercetărilor de acest gen, este o mai profundă și mai nuanțată — sub raport estetic — analiză a creației de rezistență a lui Panait Istrati. Căci dacă sinteza din finalul volumului *(Creația lui Panait Istrati — specificul ei românesc)* satisface, în multe privințe, cerințele unor concluzii de monografie, analizele de pe parcurs se rezumă nu o dată la *prezentarea* unor lucrări, fără sondajele necesare în sfera valorilor de artă, cercetate ceva mai atent doar în cazul primelor povestiri ale scriitorului (v. capitolul intitulat *Arta povestitorului*, pe care l-am fi dorit situat însă, eventual, în partea finală a monografiei, îmbrățișînd totalitatea prozei artistice a lui Istrati). O delimitare mai tranșantă a pieselor ce *rămîn* în rîndul valorilor perene ale prozei românești contemporane s-ar fi impus, de asemenea, în capitolul

Scanned with OKEN Scanner

de concluzii ale monografiei, paralel cu stabilirea definitivă a locului și a afinilor scriitorului, în ansamblul istoriei noastre literare.

În însemnările cuprinse în final, *În loc de postfață*, Al. Oprea, conștient de inevitabilitatea unor lacune de informație și a unor deficiențe de metodă, stil etc., consideră utilă o eventuală reluare a lucrării, în scopul completării și îmbunătățirii ei. În vederea acestei operații, pe care nu o putem socoti decît profitabilă, ținem să adăugăm comentariului nostru o serie de sugestii și observații mai de amănunt, asupra cărora îl invităm pe autor să mediteze.

În reluarea textului prezentei ediții va fi necesară, în primul rînd, remedierea unor scăpări de ordinul *afirmațiilor contradictorii*, cum ar fi cele de la paginile 148 și 162 (unde se preia și apoi se refuză asocierea povestirilor cu haiduci, cu suita narativă a *Decameronului*), 140 (unde se vorbește despre *golul sufletesc* al vagabondului istratian, pentru a se produce apoi un citat din care rezultă tocmai contrariul) ș. a. Discutabilă sau, în orice caz, prea categorică, ni se pare afirmația de la pagina 243, prin care se susține că *Ciulinii Bărăganului* ar fi influențat cărțile scrise ulterior despre răscoala din 1907, în speță, *Răscoala* lui Liviu Rebreanu (a cărei primă versiune se știe că datează încă din 1925 — *Ciulinii* sînt din 1928! — prozatorul renunțînd la ea nu pentru că ar fi primit sugestii din lectura povestirii lui Istrati, cu care mai curînd se pare că se asemăna, sub raport compozițional, ci pentru că a dorit să transforme inițialul „strigăt de revoltă", într-un *roman* închegat). E necesară apoi o nouă și atentă confruntare a tuturor citatelor incluse în textul monografiei, pentru a se evita erorile, cîteodată grave, de transcriere. Sondajele efectuate ne-au dus la concluzia că autorul nu numai că a preluat neglijent unele pasaje din scrierile lui Istrati sau din comentariile critice pe marginea lor, ci și-a permis chiar să *citeze* (folosind deci ghilimelele) unele *rezumări* sau *trunchieri* de pasaje. Iată cîteva exemple în acest sens: la pag. 341 e citat următorul fragment din articolul lui Istrati *Apărarea . . . „Apărării"* (v. *Cinci lei*, nr. 48, din 3 noiembrie 1934): „Nu, nu sistemele economice fac viața rea omului, ci omul, în oricare orînduire ar fi". Mergînd la sursă, am constatat că ceea ce ni s-a oferit drept citat, este de fapt o rezumare a următorului pasaj: „. . . nu sistemele economice calcă în picioare pe oameni, ci oamenii înșiși se

calcă și se strivesc, ori de unde ar veni, de sus, de jos, ori de la mijloc (?). Oricari ar fi sistemele economice, sclavagist, capitalist-burghez ori socialist-marxist, omul le face inumane pe toate, tiranice, cotropitoare de vieți". La pag. 360—361, situația se repetă cu citatele din articolul (și nu *seria de articole*, cum notează Al. Oprea) *Ce este arta literară* (fără semnul final de întrebare, adăugat de autor!). Referindu-se la scriitorii care impresionează prin „tehnică, arhitectură, puritate de linii" (și nu de *limbă*, ca la Al. O.), Istrati conchide: „Acest stil se impune respectului nostru (și nu ne impune respectul, versiunea citată) prin maiestatea calmului său arhitectonic". Acestuia, Istrati îi opune stilul propriu confesiunii pasionate, agitate, care subjugă afectiv (și care este și stilul caracteristic povestirilor sale cele mai izbutite), pentru că: „Stilul e o chestiune de temperament, de aceea Buffon a spus că stilul «e omul însuși». El nu e știință, el e suflet. Și dacă sufletul îți e senin, — senin îți va fi și stilul, dar, în cazul acesta, opera ta nu va captiva întreaga umanitate, de la vlădică pînă la opincă, ci va rămîne cartea de căpătîi celor potriviți ei sufletește, a celor domoli, ponderați, disciplinați. Ori, nu asta e omenirea, în imensa ei majoritate, fie ea instruită ori ignorantă. În omenire, sbuciumul, frămîntarea, patimile domnesc, dovadă că nu întîlnim în viață decît un om cu adevărat senin la o mie de agitați. Și acestora, nu Voltaire le trebuie, ci Scheherazade". Acest cuprinzător pasaj, important pentru definirea crezului literar al scriitorului, ne apare, în transcrierea lui Al. Oprea, redus la următoarele propoziții: „Stilul ține de temperament. În lume există puțini oameni liniștiți, doar unul la o mie de agitați. Și acestora nu Voltaire le trebuie, ci Seherezada". Inadvertențe cuprinde de altfel și continuarea pasajului citat; din economie de spațiu, renunțăm însă a mai face rectificările necesare. Erori similare de transcriere am descifrat și în citatele de la paginile: 74 („cam indecente", pentru „una e o leacă obscenă"), 77 („nevastă-mea", pentru „nevasta", „meterezele", pentru „meterezurile" — v. *Trecut și viitor*, p. 122), 127 (unde adăugarea unui *în* — pe lîngă alte abateri — face pasajul de neînțeles), 147—148 (corect: „simțirilor", „aci", „de piept" — op. cit. p. 22), 176—177 (corect: „n-am putut să mă împac" și de două ori în loc de *care, ce* — ibid., p. 39), 201 („cum însuși o spune", și nu „cum însuși Panait Istrati o spune" — v. Perpessicius, *Jurnal de lector*, p. 191—192),

Scanned with OKEN Scanner

223—224 (într-un citat din același studiu, p. 192, „baletul" e înlocuit cu „dansul", „zmeurilor" cu „zmeielor", iar în final, în loc de „ca în aceste două cărți ale lui Panait Istrati", Al. O. scrie „ca în Neranțula"), 224 („spăla rochia", în loc de „clătea fusta" — v. Geo Bogza, *Scrieri în proză*, IV, p. 479) ș. a. În comentariul pe marginea *Ciulinilor Bărăganului*, numele lui Tănase, iubitul Tudoriței, e înlocuit cu *Toader* (p. 241), personaj inexistent în povestirea lui Istrati. Numeroase nume proprii apar notate greșit, ca de pildă: *Franz Maserel* (în loc de Frans Masereel, p. 74), *Gobsek* (pentru Gobseck, p. 102), Leon Balzagette (corect: *Léon Bazalgette*, p. 153), *Albéres* sau *Albères* (pentru *Albérès*, passim), *Barnovski* (Barnoschi, p. 295), *Herz* (Hertz, p. 341), *Chautems* (Chautemps, p. 396), un recenzent francez e numit *Jolimar* la p. 263 și *Jalinou* la p. 397, *Laffort* (Laffont p. 403), *Madeleine Pay*, la p. 310 și *Magdeleine Paz* la 404, *Mediteranée* (Méditerranée, p. 404, 406) ș. a. Aparatul critic e de asemenea susceptibil de serioase îmbunătățiri. În primul rînd, autorul e inconsecvent în practicarea trimiterilor la subsol, existente sporadic și nu întotdeauna acolo unde ar fi necesare. Potrivit formulei monografice adoptate (am văzut că autorul a renunțat, în general, la modalitatea eseistică), credem că ele ar trebui să fie mai bine dozate, mai ales că multe dintre materialele la care se recurge sînt puțin cunoscute, chiar cercetătorilor. În afară de aceasta, s-au strecurat și unele erori, care pot crea dificultăți specialiștilor care ar dori să se documenteze suplimentar. Astfel, dintr-o trimitere de la pag. 313 aflăm că un articol despre *Casa Thüringer* a apărut într-o revistă din 1933, pentru ca din bibliografia finală să rezulte, evident, greșit, că ar fi fost publicat în 1935. Pentru un altul, se menționează ca sursă (p. 264) *Vient de paraître*, nr. 94/1930, iar în altă parte (p. 405), aceeași publicație, dar cu totul alt număr (6/1930). Cele două liste bibliografice cu care se încheie volumul, deocamdată firesc incomplete, vor trebui și ele adăugite, la o eventuală reeditare a monografiei. În acest scop, îi sugerăm autorului cîteva titluri, a căror prezență o socotim utilă. Astfel, din lista operelor istratiene apărute în volume lipsesc o serie de ediții, între care: *Trecut și viitor*, Pagini autobiografice, Ed. „Renașterea", 1925; *Chira Chiralina*, prima versiune roomânească, Ed. „Adevărul" și *Moș Anghel*, Ed. „Renașterea" (de asemenea versiunile din vechea „Bibliotecă pentru toți"); *Nerrantsula*,

traducere de Th. Buzoianu, tip. „Eminescu"; *Mes Départs*, Pages autobiographiques, Ed. „Gallimard"; *Pour avoir aimé la terre*, Ed. „Denoël et Steele"; *Cruciada mea și a noastră*, Ed. „Cruciada românismului"; de asemenea, traducerile în alte limbi ale unora dintre scrierile lui Panait Istrati, dintre care unele (de pildă: germană, maghiară) au fost editate chiar în țara noastră. În privința versiunilor în limba franceză, mai indicată credem că este consemnarea ediției *princeps*, eventual cu specificarea numărului de ediții care i-au urmat fiecăreia (pentru *Kyra Kyralina* ni se indică, spre exemplu, ediția a 16-a, pentru *La Famille Perlmutter*, a 9-a etc.). În legătură cu bibliografia critică, am remarcat, în primul rînd, că din lista ce ni se prezintă au fost omise, fără nici o justificare, o serie de materiale la care se fac referiri în text, printre care: acea *Scrisoare deschisă oricui*, publicată de Al. Sahia în *Floarea de foc* (și menționată la pag. 295), articolul lui Maurice Martin du Gard, din *Les Nouvelles Littéraires (Un roumain écrivain français: Istrati, Feux Tournants* — v. pag. 92), volumul lui Fernand Divoire, *Les Miracles de la volonté*, cu interviul amintit la pag. 84, recenzia despre *Mes Départs*, din *Les Nouvelles Litt.* (pag. 246), materialele cuprinse în numărul din *România literară*, închinat lui Panait Istrati, printre care și un articol scris de Liviu Rebreanu (v. pag. 292, unde e consemnat greșit însă nr. 66) ș. a. Acestora le-am adăuga alte cîteva referințe critice, pe care autorul le-ar putea include în aceeași listă bibliografică, alături de altele, firește, care ne-au scăpat și nouă (precizăm de altfel că nu am avut o preocupare specială în ce privește soarta lui Panait Istrati în critica românească și, cu atît mai mult, în cea franceză): S. Milorian, *Panait Istrati în țară. De vorbă cu un român pribeag. Cum scrie „hamalul" de odinioară. Amănunte intime. Păreri despre literatura română actuală. Perspective. Ce este literatura*, în *Contimporanul*, nr. 60, sept. 1925; M. Sebastian, *Cazul Istrati*, ibidem., nr. 88, 8 dec. 1929; Yves Gandon, *Tsatsa-Minnka par Panait Istrati*, în *Les Nouvelles Littéraires*, nr. 478, 12 dec. 1931; C. Baltazar, *Panait Istrati*, în *România literară*, nr. 73, 8 iulie 1933; D. V. Barnoschi, *„Viața minunată a lui Panait Istrati"*, în *Cinci lei*, nr. 55, 22 dec. 1934; T. Vlădescu, *Răspuns lui Panait Istrati sau între anarhie și iluminism*, în *Gîndirea*, nr. 2, febr. 1935; Gr. Popa, *P. Istrati*, în *Pagini literare*, nr. 1, 1935; R. Bra-

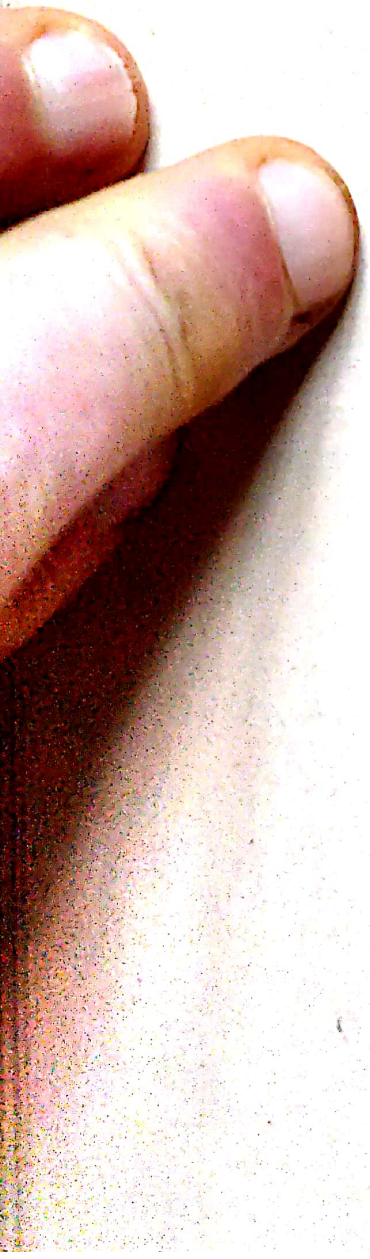
Scanned with OKEN Scanner

teș, *Panait Istrati: Codin*, ibidem, nr. 6—7, 1935[2]; V. Damaschin, *Panait Istrati: În lumea Mediteranei*, în *Viața literară*, nr. 9, dec. 1936; Al. Talex, *Panait Istrati. Șase ani de la moarte*, în *Acțiunea*, nr. 183, 15 apr. 1941; O. Drimba, *Povestea tristă a lui Panait Istrati*, în *Țara*, nr. 18, 2 mai 1941; Geo Dumitrescu, *Șapte ani de la moartea lui Panait Istrati*, în *Timpul*, nr. 1763, 5 apr. 1942; I. Terebești, *Comemorarea lui P. Istrati*, în *Pagini literare*, nr. 6, 1942; I. Potopin, *Chipul statornic al lui Panait Istrati*, în *Viața socială C.F.R.*, nr. 8, 1945; G. Călinescu, *Idei despre artă*, în *Contemporanul*, nr. 40 (552), 1956; E. Manu, *Panait Istrati în scrisori*, în *Scrisul bănățean*, nr. 2, 1958; N. Corbeanu, *Panait Istrati: Ciulinii Bărăganului*, ibid.; Augustin Z. N. Pop, *Din scrisorile lui Panait Istrati*, în *Tînărul scriitor*, nr. 12, 1956. Ne-a mirat de asemenea faptul că autorul nu a pus la contribuție, în special în cuprinsul capitolului despre atitudinea lui Istrati în problema mișcărilor muncitorești de la Lupeni, corespondența scriitorului cu Romulus Cioflec, în legătură cu care ne informează și Perpessicius, citînd și unele pasaje pline de interes îndeosebi cu privire la crezul literar al prozatorului (cf. *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, vol. II).

Observațiilor de mai sus le-am asocia unele obiecții referitoare la stilul pe alocuri neglijent al expunerii. E supărătoare, de pildă, folosirea improprie, repetată, a unor termeni ca *stringentă*, cu sensul de *strînsă, închegată (construcție stringentă*, v. p. 232, 377) sau *actual*, vizînd un moment din trecut (accepție des întîlnită în comentariul lui Al. Oprea). Se vorbește de asemenea de „nevoia lipsei de pămînt" (p. 238), „profilaxia tuberculozei și asistenței tuberculoșilor săraci" (p. 29), „lipsa spaimei de repetări și a unor prea dese amănunțiri" (p. 391), „semnificația unei năluci, a unei *fete* Morgana" (p. 125), o scrisoare „care în sfîrșit a ajuns adresantul" (p. 71), „cauza principală rezidă însă *din* deprinderea . . ." (p. 24), „realitatea concret-istorică adesea se volatilizează, constituind atmosfera dominantă a cărților" (p. 101), „taxează cu tot felul de epitete disprețuitoare frații săi" (p. 137) etc.

[2] Pentru completarea seriei de articole închinate scriitorului în paginile publicațiilor din 1935 i-am recomanda autorului să consulte lucrarea lui Miron Suru, *1935 literar*, București, 1937, p. 297—298, unde sînt consemnate nu mai puțin de 51 de asemenea materiale!

Am cercetat lucrarea de debut a criticului cu mult interes și atenție și nu putem să nu o apreciem, la capătul acestor însemnări de cronicar, decît ca pe o încercare temerară și, sub numeroase aspecte, izbutită, de a urmări destinul atît de zbuciumat al acestui talent. Rezervele și sugestiile noastre nu urmăresc, cum am mai spus, decît să-l ajute pe autor, în eventualitatea reluării și a definitivării acestei prime versiuni, inevitabil perfectibile.



Scanned with OKEN Scanner

PROSPECȚIUNI ÎN CRITICA POEZIEI

Scanned with OKEN Scanner

OCTAVIAN GOGA ÎN CRITICA LITERARĂ A VREMII

De cele mai multe ori, întîiele consideraţii „critice" asupra creaţiei de început a unui scriitor se pierd în noianul răspunsurilor, mai mult sau mai puţin obiective — şi în special nu întotdeauna concludente — de la *Poşta* vreunei reviste. Cercetătorului stimulat de ambiţia — vană! — a absolutului, în ordine documentară, îi revine atunci misiunea ingrată de a foileta zeci de colecţii, pentru a descoperi acel „ridiculus mus", fără de care are impresia că nu se poate concepe studiul serios al genezei ori al receptării unei opere. Şi dificultatea e cu atît mai mare, cu cît modestia (cîteodată) şi teama de necunoscut (în mod obişnuit) îi determină îndeobşte pe debutanţi să recurgă, în asemenea împrejurări, la cele mai năstruşnice pseudonime.

În această privinţă, Goga a creat relativ puţine dificultăţi istoricilor literari, indicîndu-le singur publicaţia în paginile căreia se află înserată prima „apreciere critică" asupra adolescenţei sale poetice: *Revista Ilustrată* a lui Ioan Pop Reteganul (cu redacţia *Tribunei literare*, publicaţie de care pare a fi legat adevăratul său debut poetic, liceanul de la Sibiu va fi luat legătură direct, primindu-şi în consecinţă observaţiile pe cale orală). Răspunsul adresat tînărului poet la rubrica de corespondenţă a *Revistei Ilustrate*, intitulată „Telegraful redacţiunii", însemna o primă şi — comparativ cu celelalte răspunsuri din numărul la care ne referim[1] — entuziastă recunoaştere a talentului său literar. Iată ce nota I. Pop Reteganul, în dreptul numelui *Octavian în S.* (probabil iniţiala oraşului Sibiu): „Ai talent, tinere amic, cultivează-l cu diligenţă, că poţi deveni mare. Ziua bună de dimineaţa s-arată. Un lucru fi(i) bun şi-l ţine minte: nu cumva să neglijezi datorinţele

[1] Cf. „*Revista Ilustrată*", an. I, nr. 3—4, martie-aprilie 1898, p. 80

de studinte pentru exerciţii stilistice şi poetice. Mai întîi datorinţa trebuie îndeplinită, cu sfinţenie, apoi mai ajunge timp, cetesce ce crezi că-i bun şi scrie ce crezi că poţi. Bucuros te vedem lucrînd la revista noastră. Salutare!"

Aprecierea dascălului literat de la Reteag s-a dovedit a fi de bun augur. Mult mai curînd decît înaintaşii săi ardeleni — un Coşbuc ori un Iosif — Octavian Goga s-a impus ca o personalitate de întîia mărime a întregii poezii româneşti din primul deceniu al acestui secol. Aceasta, datorită nu numai rapidei maturizări intelectuale şi artistice a liceanului *Tavi*, de la *Tribuna literară* (care devine numaidecît *Octavian* — la *Revista Ilustrată* şi *Familia* şi *Nic. Otavă* etc., apoi *Octavian Goga* — la *Luceafărul*, pe care-l şi ctitoreşte), ci şi împrejurărilor favorabile dezvoltării unei poezii cu puternice accente patriotice şi sociale, prin care se caracteriza debutul noului secol. Creaţia viguroasă a tînărului student de la Budapesta (critica a exagerat, după părerea noastră, insistînd asupra notelor de *duioşie* ale acestei creaţii) este remarcată numaidecît în paginile revistelor literare ale vremii, principalul merit în acest domeniu revenindu-le unor literaţi originari de pe aceleaşi meleaguri transilvănene, ca Ilarie Chendi, Virgil Cioflec, Ion Gorun sau bătrînul Iosif Vulcan, care se numără printre primii comentatori ai poeziilor sale — alături de un N. Iorga sau un E. Lovinescu.

Cu mai bine de un an încă înaintea apariţiei volumului de *Poesii* (1905), Ilarie Chendi se încumeta a-l încadra pe autorul *Oltului* şi al *Apostolului*, într-unul din foiletoanele sale din *Voinţa naţională*, „în rîndul marilor noştri poeţi", prevestindu-i astfel „scriitorului mărginean" o carieră literară strălucită. Intitulat *Un nou poet ardelean*[2], articolul său releva cîteva coordonate esenţiale ale creaţiei lui Goga, din anii începuturilor, cum ar fi: acel „simţ adînc pentru viaţa de familie", văzut ca „o virtute primordială" a poetului ardelean, comuniunea se spirituală cu satul românesc, al cărui fiu înstrăinat se socoteşte, apropierea sa organică de „spiritul poeziei populare, care se caracterizează tocmai prin vecinica nostalgie de căminul părintesc" ş. a. Sînt reţinute, pe

[2] În vol. *Fragmente*, Buc., „Minerva", 1905, pag. 79—88. Referiri mai vechi la creaţia aceluiaşi aflăm şi într-un articol din 1903 al lui Chendi, tot din *„Voinţa naţională"*, reprodus în volumul său de *Foiletoane*, apărut în 1904, la p. 202—212.

drept cuvînt, poezii ca *Oltul*, *Apostolul* — prin care „autorul lor se manifestă ca luptător voinic" pentru ideea națională, *Casa noastră*, *Bătrîni*, *Dorința*, *Zadarnic*, *Dăscălița*, „cîntecele anacreontice" (cu precizarea că „după Coșbuc nimeni n-a cîntat așa de viguros pe struna zeiței lui Bachus ca d. Goga") — toate aproape citate apoi de comentatori. Ca obiecții, se notează unele stîngăcii, ce provin din „încărcarea prea mare de cuvinte și figuri și din desele repetiri" de tipuri și imagini.

Noutatea mesajului poetic al lui Goga este remarcată, cam tot pe atunci, și de V. Cioflec, în portretul ce i-l consacră în *Sămănătorul*[3] tînărului „blond și sfios, aproape un copil", ce se afirmase în paginile *Luceafărului* budapestan. Observînd saltul uriaș realizat de lirica românească „de la Eminescu înainte", el insistă asupra cerințelor tot mai greu de îndeplinit ce stau în fața tinerilor candidați la poezie, în condițiile în care „găsirea cuvîntului proaspăt, care să întinerească sufletul nostru și să-l mai facă să tresară ca de o simțire nouă, e din ce în ce mai anevoioasă". Iată de ce, conchide el, „mediocritățile de la un timp încoace au trebuit să dispară, broaștele literare au amuțit una cîte una", lăsînd locul cîntăreților „care într-adevăr au ceva nou de spus". Integrat în această ultimă categorie, Goga este socotit mesagerul unei lumi „de simțiri curate, de dureri mari și de speranțe mari", lume din mijlocul căreia „s-a ridicat ca un vestitor al zilei de mîntuire" — cum se arată în final —, poezia sa sugerîndu-i autorului „ceva din solemnitatea bătrînilor uriași, care au făcut Istoria neamului acestuia și ceva din simplitatea și adîncimea vechilor cărturari, care au scris-o". Noi trăsături vin astfel să se adauge profilului artistic al poetului: mesianismul său, ce va constitui obiectul atîtor cercetări ulterioare (din care am reține îndeosebi studiul competent al lui D. Popovici[4]), precum și acea atît de originală îmbinare de tonuri, ce caracterizează cea mai rezistentă parte a creației lui Goga, făcînd să răsune laolaltă glasul rapsodului popular și al heraldului, cu acela al cronicarului.

[3] V. Cioflec, *Octavian Goga*, în „*Sămănătorul*", an. III, nr. 39, 26 septembrie 1904, p. 618—620.

[4] D. Popovici, *Mesianismul poetic în opera lui Octavian Goga* în „*Luceafărul*", serie nouă, an. II, nr. 7—8, iulie-august 1942, p. 264—269.

Scanned with OKEN Scanner

V. Cioflec se ocupase de poeziile *Oltul, Apostolul, De la noi* şi *Noi.* Poezia *În codru,* apărută în *Luceafărul* din 15 mai 1905, atrage în mod special luarea aminte a lui Ion Gorun, care-i dedică un comentariu elogios în *Revista noastră*[5]. După ce remarcă, în general, poeziile semnate în *Luceafărul* de acest „nume mult promiţător", creaţii dintre care *Oltul,* bunăoară, i se pare că „a atins înălţimi ce consacră hotărîtor şi desăvîrşit pe artist", autorul notei de care ne ocupăm conchide, în legătură cu poezia *În codru:* „Octavian Goga nu are numai o coardă la lira lui, — dar noi credem că el va fi, mai ales, poetul durerilor şi dorurilor neamului românesc", anticipînd astfel pe numeroşii comentatori care vor defini creaţia noului poet ca o amplă şi tulburătoare „cîntare a pătimirii noastre". După apariţia volumului de debut al lui Goga, acelaşi critic îi va consacra de altfel o cronică nu mai puţin elogioasă, în paginile *Revistei noastre*[6], în care îşi va dezvolta şi argumenta opiniile şi intuiţiile din nota amintită.

Intuiţii valorice similare se desprind şi din primele consemnări datorate lui Iorga, care, ocupîndu-se într-o notă de „poezia d-lui Otava", închinată memoriei lui Ştefan cel Mare, o socoteşte „puternică şi duioasă", autorul ei apărîndu-i îndreptăţit la gloria de „cel dintîi printre poeţii tineri din Ardeal" (sau „cel dintîi poet al ardelenilor", cum va preciza într-o altă notă acelaşi)[7]. Apariţia, în toamna lui 1905, a volumului de *Poesii,* îi prilejuieşte apoi un comentariu amplu şi generos, axat pe ideea reflectării adecvate a realităţii *locale,* în opera tînărului poet[8]. Caracterul „mai mult local" al poeziei lui Goga fusese relevat şi de Chendi, în articolul amintit. Conştient de faptul că o atare apreciere risca să însemne şi o diminuare a valorii poetului comentat, criticul de la *Voinţa naţională* aducea însă şi unele precizări, în acest sens: pentru noi, arăta Chendi, *„care nu rîvnim de-a dreptul la universalitate* (subl. n.), e destul ca cineva să reuşească a vedea şi a ne interpreta poezia satului său, pentru a-l socoti printre cei ce înseamnă ceva în literatură" (v. vol. citat, p. 81). N.

[5] An. I, nr. 7, 15 iunie 1905, p. 111.
[6] V. art. *Poezii de O. Goga,* an. I, 1905, p. 243.
[7] Cf. *„Sămănătorul"*, an. III, 1905, p. 478 şi 543.
[8] *Poesiile lui Octavian Goga,* în *„Sămănătorul"*, an. IV, nr. 44, oct. 1905, p. 801 ş. u. Articolul a fost reprodus în *O luptă literară,* vol. II, Vălenii de Munte, 1916, p. 125—129.

Scanned with OKEN Scanner

Iorga nu-şi face asemenea scrupule. Pentru el — şi aici apare evident teoriticianul semănătorist, apologet al satului, ca unic izvor sănătos de energie naţională — , nu poate exista merit mai demn de stima unanimă, decît acela de a fi „poet local, în cel mai înalt şi mai adînc înţeles al cuvîntului". Fiu al Răşinarilor, unde se află „cea mai frumoasă şi mai nobilă ţerănime a neamului românesc", Octavian Goga „va ajunge unul din poeţii naţionali, nu plecînd de la teorii sau de la sentimente generale, ci de la nemărginita dragoste pentru casa sa, pentru brazda sa, pentru biserica sa, pentru satul său, pentru ţinutul său oltean şi pentru ţara sa ardeleană". Această comuniune organică, necontrafăcută, a poetului cu mediul natal, îl situează destul de sus, în interpretarea lui Iorga, pe scara valorilor noastre naţionale. „Căldura patriotică" ce definea epoca lui Alecsandri, constată criticul, îl făcea pe bardul de la Mircești să se adreseze cu cîntările sale de mărire a „României nouă" unui public *cîştigat dinainte*. Coşbuc, care „făcea poezii fără tiparuri", „din o mare nevoie intimă a sufletului său care nu învăţase poesie la nimeni", „era din Ardeal, dar nu al Ardealului", în sensul reflectării specificului *local* ardelenesc. În fine, Şt. O. Iosif, care „aducea cu sine cea mai mare simplicitate de simţire unită cu cea mai mare bogăţie de formă, un simţ gingaş pentru cele mai ascunse mişcări ale sufletului, măiestria de a smulge accente puternice din mijlocul dulcii tristeţi visătoare", „făcu balade, cînturi, satire, de un subiectivism duios şi discret. Şi la el se văzu însă îndată că, deşi venea din Ardeal, nu era nici el de acolo". Singurul adevărat *ardelean*, care nu numai că nu a renunţat a-şi cînta ţinutul şi ţara, ci-şi „desăvîrşeşte din ce în ce mai mult această însuşire a sa", i se pare deci criticului autorul volumului comentat. Acesta, spune Iorga, „va iubi poporul românesc, nu din datorie, nu din conştiinţă de cărturar sau din simpatie de artist, ci din iubirea trainică şi veşnică pentru părinţii de-acasă, pentru fraţii de joc, pentru vecinii bine cunoscuţi, pentru preotul satului şi pentru lăutarul satului, şi de aici, pentru toţi oamenii satului, ţinutului şi ţerii sale ardelene".

Constatările şi opiniile lui Iorga, adăugate celor citate anterior, ne explică în mai mare măsură entuziasmul unanim cu

Scanned with OKEN Scanner

care a fost primit volumul în Transilvania şi totodată discuţiile nu o dată contradictorii pe care le-a prilejuit în presa literară din ţară.

Una din publicaţiile transilvănene cele mai deschise elogiilor la adresa noului poet a fost, fără îndoială, *Răvaşul* clujean al lui Elie Dăianu. Debutul editorial al poetului de la *Luceafărul* e anunţat ca „adevărat eveniment literar" încă în numărul 147, din 2 septembrie 1905, al ziarului, în care se reproduce şi poezia *Dascălul*, însoţită de un comentariu mai mult decît favorabil. „Te minunează, te gîdăle pînă în suflet căldura stăpînită şi prinosul de cucernicie turnat în vorba, pe care d-l Goga aşa de măiestru şi cu atîta meşteşug o înmlădie şi o aşterne", se spune, în limbajul pitoresc al foiletonisticii ardelene a vremii, în nota consacrată numărului 15—16 al revistei budapestane, adăugîndu-se totodată că autorul acestui cîntec „nou nouţ şi proaspăt", „bucăţică ruptă din sufletul îndurerat al neamului nostru", poate fi pe drept cuvînt numit „poetul durerii şi al nădejdilor noastre". Poezia *Rugăciune*, apărută în numărul următor al *Luceafărului*, prilejuieşte foiletonistului de la *Răvaşul*[9] reflecţii la fel de entuziaste: „E aşa de drag, aşa de încătuşător versul şi graiul acestui proroc al nostru, de îţi vine să sorbi cu sufletul ce scrie". Sînt readuşi, prin urmare, în discuţie termenii care nu vor mai lipsi aproape din nici una din exegezele creaţiei lui Goga, socotit de pe acum *proroc* şi poet al durerilor şi nădejdilor poporului său. În acelaşi spirit e consemnată apoi apariţia volumului, în editorialul intitulat *Poetul nostru*[10]. „Ar fi banal din cale afară a arăta importanţa unui poet cu dar şi cu chemare. Octavian Goga, a cărui întîi volum de poesii ne-a sosit chiar azi, este adevărat poet de aceştia; el este poetul nostru", se arată în prompta încrustare a acestui editorial, datorat probabil chiar directorului Dăianu. Evenimentul editorial al anului 1905 e situat apoi în seria prestigioasă a momentelor marcate de apariţia întîiului volum de versuri al lui Eminescu (1883) şi a *Baladelor şi idilelor* lui Coşbuc (1893), conchizîndu-se că „el înseamnă începutul unei noi epoce pentru sufletul nostru românesc". Discuţia este reluată mai pe larg într-o recenzie, de asemenea nesemnată[11]. Raportările ce se fac aici la poezia lui Alecsan-

[9] Cf. nr. 37—38, din 16 sept. 1905, p. 155.
[10] Ibid., nr. 42, din 21 oct. 1905.
[11] V. nr. 44, din 4 noiembrie 1905.

Scanned with OKEN Scanner

dri, Eminescu și Coșbuc vădesc lectura prealabilă a articolului analizat al lui Iorga — pe care-l și aflăm de altfel reprodus în „foița" proximului număr al *Răvașului*[12]. Alecsandri, notează recenzentul, cu „sufletul lui de boier de viță", deși „a bănuit unde stă ascunsă puterea și viața literaturei noastre", „nu s-a încumetat să împletească în graiul neprihănit de la țară sufletul plin de atîta lumină și străbătut de atîta durere al oamenilor de la sate — pe care el n-a putut să-i înțeleagă". Lui i-a urmat „poesia adîncă", „glasul plin de prea multe înțelesuri" al lui Eminescu, care a orientat lirica românească în alte direcții, creînd însă totodată un adevărat curent de imitatori neisprăviți și de „trubaduri de saloane"; pînă cînd a apărut Coșbuc, aducînd „un restimp de împăcare", o înseninare, prin cîntecul lui „dulce și fermecat, plin de șagă și de voie bună". Pe drumul „deschis și lărgit de Coșbuc" înaintează apoi Goga, cîntărețul în stare să înfrățească, în versul său cu glas de tulnic, durerea, obijduirile și frămîntările neamului său, cu „flacăra nădăjduirii noastre de mai bine", — „miruitul apostol al veacurilor cu noroc ce ne așteaptă". În fine, o altă sinteză, de data aceasta mult mai cuprinzătoare, a opiniilor formulate de primii comentatori ai volumului, cu adaosul unor aprecieri și disocieri personale, semnează în paginile aceleiași publicații Sever C. Dan[13]. Amplul său foileton, intitulat *De ce-i O. Goga „poetul nostru"*, își propune „să caute precis motivele cari îndreptățesc și fac, ca Goga să merite epitetul de poet național". Motivul ce reține îndeosebi atenția autorului, părîndu-i-se că „predomină în poeziile lui Goga", cărora le conferă totodată „farmecul cel mai puternic", este acela al înstrăinării prin cultură și al consecințelor acesteia, în planul conștiințelor și al relațiilor spirituale ale noilor generații de „domni" și cărturari, cu satul românesc din Transilvania. În aceasta vede comentatorul principalul element al *originalității tipice* și al *caracterului național* sau *local*, „cum i-a zis d-l Iorga", al liricii lui Goga. Considerațiilor anterioare cu privire la cest aspect *local* al inspirației și expresiei, în creația noului poet al satului din părțile *„neaoș românești"* ale Transilvaniei, criticul le adaugă unele disocieri — care vor face de asemenea carieră, în exegezele de mai tîr-

[12] Cf. nr. 45—46, din 18 noiembrie 1905.
[13] *„Răvașul"*, an. III, nr. 48, din 2 dec. n. 1905 și nr. 52—53, din 6 ian. 1906.

Scanned with OKEN Scanner

ziu — în legătură cu ceea ce numeşte el caracterul *contimporan* al poeziei din volumul analizat. Reflectînd problematica sufletească a generaţiilor de intelectuali ardeleni de extracţie rurală, consideră el, poezia lui Goga va fi înţeleasă şi gustată unanim doar atît timp cît va dura şi procesul acestei diferenţieri; din momentul în care va slăbi relaţia afectivă directă dintre noile generaţii de cărturari şi satul strămoşilor lor, mai mult sau mai puţin îndepărtaţi, „va peri atunci, sau cel puţin se va micşora, şi vraja acestor poesii a lui Goga". Punctul său de vedere ne apare astăzi, firesc, discutabil, dacă ne referim fie şi numai la acel element de universalitate al creaţiei lui Goga, pe care nu vor întîrzia să-l remarce, după cum vom vedea, chiar unii dintre criticii contemporani poetului. Rămîne să reţinem deci din comentariul lui Sever C. Dan îndeosebi consideraţiile privitoare la reflectarea, în lirica lui Goga, a acelor realităţi nerepetabile, specifice vieţii româneşti a Transilvaniei din primii ani ai secolului nostru.

Mai puţin prezentă, în general, în dezbaterile literare ale vremii, *Gazeta Transilvaniei* consemnează totuşi, printr-o recenzie elogioasă, volumul din 1905 al lui Goga[14]. Numind poeziile adunate în această culegere „creaţiuni geniale", „adevărate mărgăritare, de care se poate felicita literatura română", recenzentul publicaţiei braşovene notează: „Nimeni n-a întrecut încă la noi vigoarea, puritatea şi musica limbei, bogăţia colorilor, originalitatea ideilor, seninătatea concepţiilor, candoarea expresiilor şi fondul sănătos naţional, ce se concentrează în aceste poezii". Elogii similare pot fi desprinse şi din recenziile apărute concomitent în publicaţii ca *Unirea*, din Blaj şi *Libertatea*, de la Orăştie. Astfel Al. Ciura, autorul recenziei (semnate doar *Al.*) din *Unirea*[15], îl situează pe tînărul poet „la înălţimea, peste care doar Eminescu şi Coşbuc de mai planează" (ultimul, ca şi ceilalţi scriitori ardeleni, fiind recunoscut însă cu mult mai greu, în plan naţional, decît autorul *Clăcaşilor*), reţinînd în continuare, în afara poeziei *Clăcaşii*, despre care afirmă că „se ridică pînă la nivelul de bronz al strigătului de uriaşă revoltă din *Noi vrem pămînt* a lui Coşbuc", creaţii nu mai puţin antologice, ca *De la noi*

[14] V. comentariul nesemnat, apărut la rubrica *Literatură*, în nr. 223, din 22 oct. 1905, p. 3.

[15] *Poesiile lui Octavian Goga*, în „*Unirea*" an. XV, nr. 43, 28 oct. 1905, p. 257.

— „de o vigoare cu totul neobicinuită la poeţii noştri plîngători“ —, *Plugarii,* cîteva pasteluri, ciclul „cu sujet din satul poetului“, poeziile pe tema dezrădăcinării etc. Socotind la rîndu-i volumul „un adevărat eveniment literar“, salutat de toată presa noastră în „articli însufleţiţi“, recenzentul anonim de la *Libertatea*[16] îşi axează consideraţiile pe ideea „personalităţii cu totul originale“ a poetului, care „să prezintă neatîrnător de şcoala nici unuia din poeţii noştri care au întemeiat curente, ca Eminescu ori Coşbuc“, „mergînd pe cărările proprii“, cum făcuse odinioară şi rapsodul năsăudean. Faţă de Coşbuc, a cărui originalitate rezidă în „drăgălaşa idilă din popor, dulce, senină, zburdalnică, ca tinereţea însaşi“, personalitatea noului poet se distinge prin predilecţia pentru tonurile grave, prin accentele de „puternică izbucnire de torent de munte“ ale cîntecelor sale, izvorîte „nu din sufletele zburdalnicei tinereţe, a copilelor şi flăcăilor de ţară, ci *din sufletul bărbaţilor luptători,* acel suflet care răsare cu fruntea încreţită de grija viitorului neamului său ameninţat în fiinţa lui“.

Iosif Vulcan se numără, după cum se ştie, printre cei dintîi îndrumători literari ai lui Octavian Goga. Întîia poezie publicată de tînărul elev în paginile *Familiei,* intitulată *Aşa a fost să fie* (v. nr. 44, din 13 nov. 1898), fusese întîmpinată de bătrînul redactor al revistei cu unele rezerve, atît în ce priveşte fondul, cît şi sub aspectul realizării ei artistice. Obiecţiile formulate în răspunsul ce i se adresa la rubrica de corespondenţă a publicaţiei vizau, pe de o parte, rezolvarea forţată a destinului eroinei, iar pe de alta, limba neclară, greoaie, în care fusese scrisă poezia — ceea ce a şi determinat după cîte se pare redacţia să intervină destul de substanţial în pregătirea textului pentru tipar. Cu şapte ani mai tîrziu, acelaşi redactor va saluta însă entuziast apariţia volumului de *Poesii,* intitulîndu-şi comentariul *Eveniment literar*[17]. „Tinerul şi escelentul nostru poet dl Octavian Goga, atît de apreţiat şi de admirat de toţi oamenii competenţi“ este felicitat acum de către Iosif Vulcan, care consideră versurile sale adevărate „mărgăritare ale poeziei româneşti“. „Talentul original, inspirat numai de sufletul poporului“, al acestui poet este ilustrat prin numeroase pasaje, desprinde din poezii ca *Rugăciune,*

[16] An. IV, nr. 44, 28 oct. 1905, p. 3.
[17] „*Familia*“, an. XLI, nr. 42, 29 oct 1905, p. 501.

Scanned with OKEN Scanner

Plugarii, De la noi, Noi, Cîntăreților de la oraș, considerațiile — modeste, altfel — ale recenzentului încheindu-se cu constatarea că „impresiunea generală este că Ardealul iarăși a dat neamului românesc, după Coșbuc, un alt poet cu mare viitor".

O altă publicație transilvăneană de prestigiu, *Telegraful român*, întreprinde o întreagă acțiune de popularizare și totodată de apărare a poeziei lui Goga, primită, după cum vom vedea, cu unele rezerve de către esteții de la *Viața Nouă*. Astfel, încă înainte de consemnarea marelui eveniment editorial al toamnei lui 1905, într-unul din foiletoanele seriei intitulate *Vești și sfaturi de la frați* și semnate de Ion Paltin (pseudonimul preotului literat Ion Duma), se ia atitudine față de opiniile defavorabile formulate de Ovid Densusianu, în legătură cu poezia lui Goga[18]. Numindu-l pe poetul ardelean „cîntăreț al neamului" și citînd numeroase poezii, printre care *Dăscălița, Apostolul, Oltul, De la noi, În codru, Pace* etc., cronicarul *Telegrafului* conchide: „E atîta simțire, e atîta armonie între ce se spune și cum se spune, într-un cuvînt e atîta poezie adevărată și puternică în ce am citat, încît noi ne simțim mîndri, că de la noi purcede și acest inspirat[19]". Într-o *Cronică literară*, semnată de N. Foișor, e anunțată apoi apariția volumului, care „ne-a pus în mîna tuturor cele mai frumoase poesii, care s-au scris în românește în țara noastră"[20]. În fine, după sedimentarea și cristalizarea primelor impresii, stimulate de această apariție, Ion Duma-Paltin își exprimă pe larg punctul de vedere asupra cărții, în cuprinsul unei recenzii[21], din tonalitatea de ansamblu a căreia se desprinde cu ușurință formația teologică a autorului ei. Poetul e prezentat ca un „nou mag", primit „în altarul unde slujesc preoții cei mari ai frumosului, artiștii adevărați", pentru a înfățișa, nu cu „glasul tînguirilor neputincioase", ci cu „trîmbița puternic și departe răsunătoare a dorințelor, care ne ard inima", „durerea înfricoșată a umiliților din umbră cu umeri gîrbovi de povară, din care se încheagă furtuna zmălțată de fulgere: *Cîntarea pătimirii noastre*". Demnă de reținut din

[18] V. art. *Literatura de peste munți*, apărut în „*Viața nouă*", an. I, nr. 9/1905.

[19] V. *Telegraful român*, an. LIII, nr. 108, 21 oct. 1905.

[20] Ibid., nr. 113, 4 noiembrie 1905.

[21] Ibid., nr. 114, 7 noiembrie 1905.

Scanned with OKEN Scanner

acest articol ni se pare îndeosebi referirea autorului la un pasaj din studiul lui Gherea despre Vlahuță, în care se afirmă postulatul mesianismului poetic — idee ce am văzut că fusese notată și de alți interpreți ai creației lui Octavian Goga.

Discutarea poeziei lui Goga constituie și obiectul unui amplu capitol din „conferența" ținută de Gh. Tulbure, în cadrul societății academice „Petru Moior", din Budapesta, despre *Mișcarea literară de la „Luceafărul", cu o reprivire istorică-culturală*[22]. Trecînd peste aprecierile generale, elogioase, ale conferențiarului (care va publica ulterior și unele amintiri despre Goga, precum și un număr de scrisori, primite de la poetul „Luceafărului"), ne-am opri asupra caracterizării pe care o face acesta stilului („graiului") acestei prime culegeri din lirica lui Octavian Goga. „Graiul" poetului, constată Gh. Tulbure, „ce poartă atîta bogăție de simțiri, se împreună din frumseța fragedă a doinei, din vorba aspră și cuminte a țeranului mărginean, stropită cu aghiasma sfintelor cărți din biserică, cu mirosul lor de bună mireasmă. Mai cu seamă înrîurirea acestora din urmă dă cu tot belșugul lor de vorbe și cu tot misticismul lor, poeziei lui O. Goga o notă proprie și semnificativă, versului său ornamentica bogată a sfintelor odăjdii". Explicată prin originea poetului, această particularitate a stilului primelor sale versuri va fi sesizată mai tîrziu și de alți comentatori ai creației sale, după cum vom avea prilejul să arătăm atunci cînd va fi cazul. Menționăm de asemenea referirile lui Gh. Tulbure la cele dintîi ecouri ale poeziei lui Goga, în presa românească a vremii (v. ampla notă din partea finală a cercetării).

Atît *Telegraful român*, cît și *Răvașul*, își informează de altfel cititorii, adeseori cu lux de amănunte, în legătură cu primirea de care s-a bucurat poetul și opera sa, în întreaga țară. Astfel, se reproduc integral comentariile apărute în publicații ca *Semănătorul* (articolul lui Iorga), *Făt-Frumos* (cronica din nr. 6/15 noiembrie 1905) sau *Tribuna Dobrogei* (recenzia din nr. 8/1905)[23], făcîndu-se totodată ample dări de seamă cu privire la diversele manifestări de simpatie și apreciere, prilejuite de vizita poetului la București. „În metropola

[22] Din textul expunerii, publicat ulterior în „foișoara" „*Telegrafului român*", ne interesează în special partea cuprinsă în numerele 124—125, din 2—7 decembrie 1905.

[23] V. „*Răvașul*", an. II, nr. 45—46, din 18 nov. și nr. 49, din 9 dec. 1905.

cugetării româneşti, care astăzi este pentru toată românimea Bucureştii — se spune într-o asemenea dare de seamă[24] — Goga a avut cea mai grandioasă intrare, pe care o cunoaşte istoria literaturii noastre de pînă astăzi" (se fac referiri în acest sens la afirmarea mult mai anevoioasă a unor poeţi ca Vlahuţă, Coşbuc, Iosif etc.). „Într-o singură lună — se arată în continuare — s-au trecut numai în Bucureşti o mie şi cinci sute de exemplare din poeziile lui Goga — ceea ce e fără îndoială unicul caz în literatura noastră. Lumea ceteşte, criticii rămîn încurcaţi, neputînd să cuprindă deodată, pe neaşteptate, un eveniment literar aşa de puternic, toţi vorbesc numai de Goga şi iarăşi de Goga, toţi îl laudă şi îl pun în panteonul celor mai mari poeţi ai noştri". După care se relatează cîteva fapte concrete, în general puţin cunoscute de cercetătorii contemporani ai destinelor creaţiei lui Goga, în anii afirmării ei, am spune vertiginoase, în planul valorilor naţionale: „La universitate dl. Maiorescu, dictătorul după vremuri al literaturii noastre româneşti, în cursul său de deschidere la istoria filosofiei contemporane, vorbind despre influenţa covîrşitoare a literaturei germane asupra vieţii politice şi sociale a Germaniei, şi accentuînd că şi în viaţa noastră românească cea mai esenţială schimbare o va produce adevărata cultură, la bazele căreia se află literatura, — a esclamat: Un Eminescu, un Goga şi un Alecsandri vor fi aceia cari ne vor sgudui sufletele în ajunul schimbării noastre în spre bine (...). Tot la universitate a vorbit dl Ioan Bianu în cursul său de istorie a literaturei române în termini foarte elogioşi despre Goga. Stabilind curentele literare în veacul al 19-lea şi analisînd în cîteva cuvinte puterea «curentului nou» în literatura română s-a oprit la Goga, despre care a vorbit cam un sfert de oră, spunînd cum acest poet a apărut într-o lumină strălucitoare, aducînd din Ardeal o limbă de o claritate şi dulceaţă ca a lui Eminescu şi desmiţind în chipul acesta în modul cel mai elocvent pe aderenţii acelui fel de «vieaţă nouă» (e vorba de revista lui Densusianu — n.n.) care astăzi, pentru orice om luminat e o minciună". Mai e amintită apoi „confe-

[24] V. — şi pentru referirile ce urmează — N. Foişor, *Cronică bucureşteană*, în *„Telegraful român"*, an. LIII, nr. 123, 30 noiembrie 1905, p. 1—2, articol datat: Bucureşti, 14 noiembrie.

Scanned with OKEN Scanner

renţa" ţinută la „cercul ofiţerilor" din capitală, de „căpitanul Sturdza, fiul fostului ministru-president", în ziua de 12 noiembrie, precum şi aceea expusă în ziua următoare de I. Boteni, „un bun scriitor şi dînsul", în cadrul „Societăţii Studenţilor în Litere". Într-o altă ordine de idei, se mai relatează despre „nenumăratele sindrofii puse la cale de cocoanele mari pentru a putea ceti mai cu plăcere poesia lui Goga", subliniindu-se totodată faptul, într-adevăr semnificativ, dacă-l raportăm la acel mimetism snob ce caracteriza lumea saloanelor bucureştene ale vremii, că „această poesie a străbătut în saloanele celor mai înalte familii, despre care se susţine că ar ceti numai franţuzeşte" ... Aceeaşi informaţie este reţinută de altfel şi de cronicarul *Răvaşului,* care notează că „damele din cea mai înaltă societate a Bucureştilor, fermecate şi ele de cîntarea vrăjită a acestui tînăr apostol, l-au rugat să le cetească o conferenţă[25] (e vorba probabil de festivitatea organizată din iniţiative feminine la Ateneu, la care se va referi apoi Chendi, în cronica sa din *Viaţa literară).*

Atmosfera entuziastă pe care o relevă corespondenţii din capitală ai celor două gazete transilvănene a fost stimulată de altfel şi de o bună parte a cititorilor de la revistele din ţară. Intervenţia lui Iorga, din paginile *Semănătorului,* nu a făcut decît să dea tonul discuţiilor, care au atras în scurt timp pe cei mai mulţi dintre cronicarii principalelor periodice literare, ca şi pe foiletoniştii unor cotidiane de prestigiu din acea vreme. I s-au dedicat astfel volumului de debut al tînărului poet numeroase articole, cronici şi recenzii, care, chiar dacă nu au fost întotdeauna la fel de elogioase, au contribuit neîndoios la acceptarea noului glas al Transilvaniei româneşti, în corul — cu destule locuri disponibile, pe atunci — al liricilor din patrie.

Printre primii — după Iorga — salută volumul Emil Gîrleanu, în *Făt-Frumosul* său bîrlădean[26], insistînd, la unison cu ceilalţi interpreţi ai poeziei lui Goga, asupra specificului naţional şi ardelenesc al acestei poezii, în care se împleteşte *duioşia,* cu *avîntul* şi *dorinţa* de mai bine a unui neam întreg. Mai puţin atent cu alţi autori, care-i trimit lucră-

[25] V. nota din „*Răvaşul*", an. III, nr. 51, din 23 dec. 1905, p. 207.
[26] V. Cronica semnată E. (=Emilgar), în „*Făt-Frumos*", an. II, nr. 6, 15 noiembrie 1905, p. 106—107.

rile spre recenzare, George Panu se decide, în *Săptămîna* sa din decada următoare a aceleiaşi luni[27], să-i consacre şi el volumului acestui debutant un comentariu: mai întîi, fiindcă e vorba de un poet din Transilvania, „unde lucrările poetice sunt rare", în al doilea rînd, „fiindcă poţi ceti volumul d-sale", datorită limbii sale curate, „limba literară a tuturor" şi, în fine, întrucît autorul „necontestat are talent", „un talent în formaţie" însă, precizează el, căruia îi fac foarte rău „cei care de pe acum îi încing fruntea cu lauri", ridicîndu-l pe culmile marilor valori naţionale... Iată, aşadar, o primă manifestare de circumspectă moderaţie, în dozarea elogiilor la adresa volumului. În interpretarea fostului junimist, culegerea primită nu este decît „o simplă încercare poetică" de transpunere a unor „suveniruri" din „frageda tinereţe" a autorului, care „nu s-a emancipat încă de pelincile (=scutecele, n.n.) poetice ale adolescenţei". Inventarul tematic notat în continuare vine să ilustreze, în intenţia recenzentului, ideea că sursele de inspiraţie ale autorului sînt comune oricărui începător, „care s-aruncă în calea poetică", cu amintiri „prea vivace" încă din lumea de care abia s-a despărţit, plecînd la studii. De aceea singurul indiciu concludent al adevăratei vocaţii, consideră el, este modul particular în care sînt redate asemenea teme, în poezia debutanţilor. Aplicînd apoi cele spuse, la volumul pus în discuţie, G. Panu se arată dispus să conceadă că „*Poeziile* d-lui Goga denotă deja un talent şi făgăduiesc mult pe viitor", deoarece, dacă „n-au nimic de extraordinar, care să ficseze pe un om definitiv", au măcar „ceva care izbeşte" (în ce constă mai precis acest *ceva* nu ni se spune însă). Majoritatea poeziilor din culegere i se par inegale (exemplu: *Dăscăliţa*, pe care o socoteşte totuşi „cea mai gingaşă poezie din volum"). Altminteri, poetul i se prezintă dotat îndeosebi pentru descrierile simple, „naive" şi „necomplicate", transmiţînd idei de asemenea simple şi „emoţiuni moderate". După ce mai remarcă „fibra patriotică" ce străbate aceste poezii, criticul îşi anulează însă în parte propria afirmaţie, găsind că „un defect care cu timpul poate să ia proporţii", la Goga, este

[27] George Panu, *Un nou poet. Octavian Goga*, în „*Săptămîna*", an. V, nr. 122, 25 noiembrie 1905, p. 1015—1019.

tocmai „confuzia în formă și confuzia în imagini", care face uneori ca ideea să nu răsară „la întîia citire", cum se întîmplă în poezia *Oltul*, frumoasă dar obscură, datorită stilului ei metaforic, „țesut cu imagini hazardate și manierate" — spre deosebire de poezia *Noi*, „cu versuri limpezi și curgătoare", menite să exprime „o idee simplă și clară". Poziția circumspectă a lui G. Panu se desprinde, în fine, și din constatarea că orizontul tematic destul de redus al volumului îl determină să nu se pronunțe, încă, „asupra întinderei și deplinătății talentului d-lui Goga", cantonat deocamdată într-o poetică tradițională, cu abuz de visuri, de lacrimi, povești, jale, dor. Îl „felicitează" însă pe poet, pentru că „mai nu cîntă amorul", „căci decît să-l cînte, în mod banal și plîngăros, mai bine de loc".

Mult mai generos în aprecieri se dovedește profesorul cernăuțean Victor Morariu, cronicarul *Junimii literare*, în paginile căreia își și publică articolul în două părți *Octavian Goga*, prilejuit de „apariția poeziilor sale în volum"[28]. Afirmarea, în Ardealul lui Coșbuc și Iosif, a unui alt *poet mare*, îi apare criticului ca un nou moment sărbătoresc în literatura vremii. Alcătuite „din cuvinte neaoșe vechi cu surprinzătoare înțelesuri nouă, adesea legate între-olaltă într-un chip neobicinuit", care necesită lecturi repetate, soldate însă cu comori „de icoane, de gîndiri și de simțiri" (iată așadar un alt punct de vedere, în legătură cu rostul limbajului metaforic în poezie!), versurile lui Goga, situate de critic în succesiunea *Patriarhalelor* lui Iosif (în special prin accentele lor de duioșie și prin notele nostalgice ale cîntecelor sale de pribegie), i se par a contura imaginea unui *„idealist"* și a unui *vizionar*, „care cuprinde în aceeași simțire profundă pe țeran cu traiul lui patriarhal și cu farmecele firii ce-l înconjoară", alături de „mărirea trecutului, jalea timpului de față și nădejdea pentru viitor".

Opiniilor de diletanți, cu intuiții mai mult întîmplătoare, ale majorității cronicarilor citați li s-au adăugat, destul de timpuriu, cîteva exegeze care ar merita o discuție specială. Cea mai importantă poate, după părerea noastră, îi aparține criticului E. Lovinescu, care consemnează apariția noului poet

[28] V. articolul semnat V. M., în *„Junimea literară"*, an. II, 1905, nr. 11, p. 174—176 și nr. 12, p. 186—188.

Scanned with OKEN Scanner

printr-o serie de cinci foiletoane, publicate în toamna lui 1905, în *Epoca* şi apoi adunate în primul volum din *Paşi pe nisip* (1906) şi în al doilea de Critice (1910)[29]. Sintetizînd, în funcţie de viziunea sa personală, punctele de vedere exprimate pînă la acea dată, criticul supune volumul unei analize sistematice, în urma căreia reţine o serie de caracteristici fundamentale ale poeziei lui Goga, din anii începuturilor sale literare. Reprezentant al poeziei noastre de inspiraţie naţională, ilustrate pînă la el de creaţia lui Alexandrescu, Alecsandri, Eminescu şi Coşbuc, Goga se distinge, în viziunea lui Lovinescu (anticipată, în formulări mai puţin precise însă, de majoritatea comentatorilor ce l-au precedat), prin preponderenţa specificului ardelean, în poezia sa, — mult mai evident, la el, decît în creaţia unor înaintaşi ca A. Mureşanu, Coşbuc sau Şt. O. Iosif, atraşi mai curînd de o realitate general românească, decît de formele proprii vieţii din Transilvania. În funcţie de aceasta, creaţia sa dobîndeşte acel *ton profetic*, care-l defineşte mai mult ca *poet al viitorului* şi care se concretizează artistic prin exprimarea adesea sibilinică a unor idealuri energice, punctate de note elegiace *(Oltul)* şi întreţinute de conştiinţa limpede a rolului social al poetului *(Rugăciune)*. „Structura morală" a realităţii româneşti din Transilvania îl determină apoi pe poet să se identifice în primul rînd cu aspiraţiile masei ţărăneşti de aici, detaşîndu-se însă de idilismul temperamental al viziunii coşbuciene, prin „realismul viziunii sale dureroase şi însîngerate" *(Clăcaşii)*, care-i conferă de altfel poeziei sale şi acea originalitate, remarcată aproape unanim în critica vremii. Orientarea către mediul rural implica şi prezentarea cadrului natural al vieţii ţăranului. Trecută prin temperamentul de răzvrătit al poetului, natura îşi pierde însă, la Goga, finalitatea proprie, dobîndind la rîndu-i un caracter social şi afirmîndu-şi „solidaritatea cu suferinţa umană" *(În codru, Oltul)*. Filtrate prin acelaşi temperament dinamic, cu propensiuni revoluţionare al poetului, ne apar şi portretele desprinse din lumea satului său natal, care nu se conturează în maniera paseistă a lui Iosif, ci ca simboluri din care se pot

[29] Versiunea definitivă a textului acestor foiletoane, cărora li s-a adăugat comentariul pe marginea celorlalte volume ale lui Goga, e cuprinsă în *Critice*, vol. I, ed. def. (1925) şi în culegerea *Figuri ardelene*, Arad, Ed. libr. diecezane, 1925, pe care se bazează şi comentariul de faţă.

Scanned with OKEN Scanner

întrevedea perspectivele marilor prefaceri sociale ale viitorului. În fine, chiar în cuprinsul rarelor sale interludii erotice, Goga îi apare pe drept cuvînt criticului același răzvrătit, a cărui sensibilitate e proiectată în afară, cu accente adeseori retorice *(Noaptea)*.

Ilarie Chendi, care se numărase printre primii exegeți ai liricii de început a lui Goga, intervine în discuția pe marginea volumului de *Poesii* doar după întoarcerea printre ai săi a sărbătoritului, încununat la București cu laurii învingătorilor olimpici. De aceea criticul se și oprește, în prima parte a cronicii sale[30], asupra primirii cu adevărat triumfale ce i s-a făcut poetului, în lumea literară (și extra-literară!) a capitalei, remarcînd că „n-au rămas reci decît vreo cîteva suflete sterpe, osîndite de fire a nu putea lua parte niciodată la bucuriile mulțimei", precum și „un număr mic de scriitori cu educație străină". Ceea ce i-a cucerit pe iubitorii de poezie, arată apoi Chendi, a fost „melodia curată și nouă a cîntărețului", cîntecul său „larg și îndrăzneț, cu multe și variate nuanțe", originalitatea sa pronunțată, „în limbă, în forme, în alegerea subiectelor", ca și coloritul oarecum „exotic", pentru cei de dincolo de munți, al unei părți însemnate din creația sa. Notarea acestei ultime particularități, devenite — după cum s-a văzut — principalul loc comun al considerațiilor critice asupra poeziei lui Goga, atrage însă după sine, din partea criticului, unele precizări care-l singularizează oarecum, în ansamblul dezbaterilor prilejuite de editarea *Poesiilor*. Conștient de preeminența valorilor universal-umane în artă (cum s-a văzut și dintr-o paranteză notată în altă ordine de idei), Chendi se ridică împotriva interpretărilor simplificatoare, opinînd că poetul „a intrat pe o poartă cu mult mai largă în literatură și are dreptul să ceară a fi judecat nu numai după locul nașterii sale, ci după complexitatea talentului său". De aceea, arată el, „în locul tuturor frazelor frumoase și a proclamării lui de poet revoluționar, sau de poet al iredentei, ceea ce nu este tocmai, am fi preferit o cumpănită analiză a elementului național din poeziile lui". Căci nu faptul în sine de a fi poet român trebuia reținut, în esență, ci modul particular în care a înțeles Goga

[30] Il. Chendi, *Octavian Goga*, în *„Viața literară"*, an. I, nr. 2, 8 ian. 1906, p. 4—5. Reprod. și în vol. *Impresii*, București, „Cartea românească", 1924, p. 161—170.

să cînte realităţile naţionale, „faţă de acei epigoni ai lui Eminescu şi Coşbuc, care îşi naţionalizează versul după un îndemn artificial, fără izvoare firești de inspiraţie", ştiut fiind că „cine nu aduce idei nouă şi forme artistice deosebite, cade în cel mai searbăd diletantism". Împotriva tuturor acestor „surlaşi monotoni", Goga se ridică atît prin fondul său de idei puternic, cît şi prin chipul său deosebit de a reda stările sociale contemporane lui, prin forma *discretă* a comunicării sale poetice, prin tonul său „înăbuşit ca un cîntec de vioară temperat", fără nici un *ça ira* retoric, ripostînd dureros, doar „sub greutatea genunchilor sorţii". Ca exemple de „originală concepţie a poeziei naţionale", Chendi reţine poezii ca *Plugarii*, *Oltul*, *Apostolul*, *Clăcaşii*. În ce priveşte erotica, a cărei lipsă e semnalată cu surprindere de unii recenzenţi, criticul precizează că Goga a publicat numeroase poezii pe această temă, care au rămas însă deocamdată în paginile unor periodice (*Luceafărul*, *Tribuna*, *Familia*), urmînd a fi adunate într-un volum cu profil distinct. Şi în acest domeniu de altfel, adaugă el, poetul îşi afirmă virtuţile novatoare, aruncînd „în camera de vechituri a poeziei române" rimele lui Şerbănescu şi evitînd banalul ucigător, „mărturisirile răsuflate ale liricilor dulci şi fără vlagă".

Asupra ultimei părţi a cronicii lui Chendi, cu un şi mai pronunţat caracter polemic, vom reveni cînd ne vom ocupa de unele reacţii negative ale criticii, la adresa noului poet.

În paginile *Voinţei naţionale*, din 22 ian. 1906, aflăm cronica semnată de Izabela Sadoveanu-Evan[31]. Cu disponibilitatea sa impresionistă şi cu lipsa de personalitate critică ce o caracterizează, autoarea elogiază, în fraze destul de generale, „cîntarea impetuoasă" izvorîtă din sufletul generos, „plin de durerile altora", al poetului de peste munţi, reproducînd numeroase pasaje din poezii unanim citate, spre a-şi ilustra ideile, evident influenţate de unele comentarii anterioare. Poziţia sa eclectică în critica vremii e ilustrată îndeosebi prin tendinţa de a concilia unele teze de extracţie poporanistă sau semănătoristă, cu opiniile estetizante ale criticului de la *Viaţa nouă*, ce o influenţează vădit în partea a doua a cronicii sale, în care discută poeziile ce oglindesc „simţirile personale ale autorului".

[31] Cf. şi vol. *Impresii literare*, Bucureşti, „Minerva", 1908, p. 213—228.

Scanned with OKEN Scanner

Acestea i se par prin excelenţă reci, forţate, lipsite de fiorul trăirilor puternice, care te făcea să treci cu vederea „greşelile împotriva gustului“ din poeziile sociale şi patriotice. O supără expresiile „luate din limbagiul comun şi înşirate fără nici un farmec“, stîlcirea unor cuvinte sau a unor nume, de dragul rimei sau al ritmului, prezenţa poreclei *Chiorul*, despre care afirmă că „nimiceşte de multe ori tot efectul lirismului prin ridicolul şi comunul ei“, caracterul declamator al unor versuri etc. Asemenea creaţii neizbutite, conchide ea, „nici n-ar fi trebuit să figureze în volum alături cu altele, de o frumuseţă reală şi în adevăr măreaţă“.

Convorbirile literare consacră creaţiei lui Goga un adevărat studiu, elaborat cu o anume pedanterie şi cu intenţii de obiectivitate de Sextil Puşcariu[32]. Datat *Viena, noemvrie 1905*, studiul filologului ardelean îl plasează pe poet în cadrul mişcării literare a vremii, analizîndu-i evoluţia de la întîiele versuri, publicate în *Luceafărul*, care i se pare că vestesc într-adevăr „un poet de o putere extraordinară a expresiei“ *(Rapsodie)*. Treptat, arată apoi criticul, cultura asimilată îl ajută să înţeleagă mai adînc realităţile vieţii, capacitatea sa de abstractizare sporeşte, paralel cu limitarea domeniului de inspiraţie, în funcţie de specificul talentului său, versul său se limpezeşte, găsind formele adecvate de comunicare lirică a acestor realităţi. O remarcă subtilă a lui S. Puşcariu priveşte „nota meditativă care-l deosebeşte pe Goga de cei mai mulţi poeţi, de la Coşbuc încoace“. E discutată de asemenea competent arta cu care a ştiut Goga să reţină aspectele cele mai caracteristice satului ardelean din vremea sa, subliniindu-se acel „spirit de observaţie deosebit de ager“, de care dă dovadă poetul şi citîndu-se numeroase poezii, dintre care unele se bucură de comentarii bogate şi, în general, elogioase (*În codru, Dascălul, Dăscăliţa, Apostolul, Plugarii, Noi* — „cea mai feminină din toate poeziile lui Goga“, *De la noi*, cîntecele dedicate lui *Laie Chiorul, Rugăciune* etc.). Ceea ce-l supără este doar repetarea unor imagini, prezenţa unor asonanţe sau a unor ritmuri imperfecte, unele efecte teatrale, „de foc bengal“ *(Copiilor, Zadarnic)*, reluarea unor teme, tratate superior de Iosif *(Cîntăreţilor de la oraş, Pribeag)*, utilizarea improprie a unor

[32] Sextil Puşcariu, *Poeziile lui Octavian Goga*, în „*Convorbiri literare*“, an. XL, nr. 2, februarie 1906, p. 165—184.

comparații ș. a. Nu e de acord însă cu cei ce au socotit vulgare unele cuvinte care „dau situației un colorit deosebit de sugestiv", precizînd că poetul, departe de a fi lipsit de simț artistic, cum au susținut unii, se dovedește înzestrat de la natură cu mult bun simț, în această privință, lucru vădit și de răspunsurile sale adeseori subtile de la *poșta Luceafărului.*

Un merit al lui Sextil Pușcariu este și acela de a fi popularizat creația lui Goga, în cuprinsul „rapoartelor" sale, asupra mișcării literare din România, scrise pentru publicația germană *Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie,* în care aflăm sintetizate opiniile din cronica de care ne-am ocupat[33]. Intuițiile juste, ca și spiritul de sinteză, ce definește portretul pe care i-l creionează criticul lui O. Goga, în finalul prezentării sale din darea de seamă asupra anului 1905, ne determină să reproducem acest pasaj (vol. cit., p. 65): „Fără de a fi vreodată elegic sau sentimental, O. Goga e cîntărețul durerilor poporului său, fără să degenereze nicicînd în retorică patriotică, e cîntărețul nădejdilor lui. Imaginile sale sînt vii, limba are un parfum arhaic-bisericesc. E atîta simțire în aceste poezii, care, prin conținutul lor chiar, se potrivesc minunat în epoca aceasta de lupte pentru naționalizarea spiritului public, încît ele au făcut pe poetul foarte tînăr încă, de pe o zi pe alta, copilul răsfățat al tuturor".

Apărută în martie 1906, *Viața românească* se grăbește să consemneze și ea evenimentul, ce tulburase atît de puternic tihna epigonismului poetic al acelor ani. Într-o cronică de aproape treizeci de pagini, C. Șărcăleanu — pseudonim sub care știm că se ascundea însuși directorul revistei, Const. Stere — prezintă poezia lui Octavian Goga drept *Cîntarea pătimirii noastre*[34]. Scris în toiul polemicii poporaniste, articolul principalului ideolog al mișcării pentru care va pleda, în acei ani, *Viața românească,* nu se putea situa pe o poziție neutră, în problemele atît de viu controversate ale rolului literaturii, în viața social-politică a țării. Cercetînd creația noului poet ar-

[33] V. versiunea românească în S. Pușcariu, *Cinci ani de mișcare literară (1902—1906),* București, „Minerva", 1909, p. 48—49 și 62—65.

[34] *„Viața românească"*, an. I, nr. 1, martie 1906, p. 50—77. Cf. și vol. lui C. Stere, *În literatură,* Iași, „Viața românească", 1921, p. 47—91.

delean, Stere nu reţine deci decît aspectele care i se par a veni în sprijinul tezelor sale, viciate de optica falsă a narodnicismului literar. Goga e prezentat astfel ca un intelectual dezrădăcinat, ca un „fiu rătăcit al neamului" care, „neputîndu-şi stăpîni nostalgia seninătăţii sufleteşti", pierdute prin „sfărîmarea unirii morale cu pămîntul, cu poporul în sînul căruia s-a născut", „se întoarce acasă", ros de „ruşinea căderilor în ispită", pentru a realiza „o sinteză superioară" celei întruchipate în opera lui Coşbuc, prin „înfrăţirea puterii şi sănătăţii morale cu idealurile fruntaşilor cugetării omeneşti şi visurile marilor cîntăreţi ai lumii . . .". Întregul volum e analizat, în consecinţă, sub unghiul de vedere al celor „două mari dureri", ce „strîng în chingi de fier trupul şi sufletul neamului": problema *„fiinţei naţionale* a milioanelor împrăştiate de puhoiul crunt al puterilor oarbe ale istoriei" şi „problema dreptăţii sociale", văzută de ideologul poporanist nu ca „dreptate abstractă pentru «proletarii din toate ţările»", ci ca *„sfînta dreptate* pentru un neam de plugari, moşneni de baştină, din moşi şi strămoşi stăpîni de pămînt" (sublinierile lui C. S.).

Comentariul vădit tendenţios al lui Stere — care polemizează nu numai cu socialiştii, ci şi cu întreaga literatură a intelectualilor „înstrăinaţi", în frunte cu marele Eminescu — a atras riposta îndreptăţită a lui C. Dobrogeanu-Gherea care, într-o primă versiune a articolului *Un mic răspuns la o mică recenzie,* rămasă între manuscrisele sale[35], condamnă argumentat tezele lui C. Şărcăleanu, apărîndu-l totodată pe Eminescu de falsele interpretări poporaniste. Creaţia „talentatului nostru poet Octavian Goga" este apreciată cu acest prilej şi de Gherea, dar dintr-un unghi de vedere radical opus celui proiectat de criticul de la *Viaţa românească,* accepţia dată de el epitetului de poet *poporanist* fiind total diferită de aceea ce se desprinde din articolul lui Stere, vădit influenţată de teza narodnică a „mersului în popor".

Înainte de a ne ocupa mai pe larg de critica în esenţă defavorabilă creaţiei de început a lui Goga, se impune să ne oprim puţin asupra unei conferinţe, ţinute de Aspasia Luţia în şedinţa din 28 mai 1906 a Societăţii academice „Junimea" şi

[35] V. comentariul lui H. Bratu la *Studii critice,* vol. II, ESPLA, 1956, p. 454—456.

Scanned with OKEN Scanner

publicate în paginile revistei *Junimea literară*[36]. Intitulată *Coşbuc şi Goga faţă de poporul român*, conferinţa Aspasiei Luţia încearcă să pună în lumină diferenţa specifică de ordin temperamental şi artistic ce-i situează pe cei doi poeţi ai Transilvaniei la polii oarecum opuşi ai poeziei româneşti de inspiraţie naţională şi socială. Pornind de la o disociere a lui Sextil Puşcariu, potrivit căreia Coşbuc s-ar manifesta în primul rînd ca *artist*, iar Goga ca *filosof*, autoarea lărgeşte considerabil cadrele discuţiei, ajungînd la concluzii, în linii generale, notabile. Temperament robust şi optimist, arată A. Luţia (în termeni adesea pitoreşti, care-i destăinuie descendenţa ardelenească), Coşbuc se defineşte în primul rînd prin capacitatea sa de obiectivare: „ca şi cînd ar sta ascuns în mijlocul poporului", el „prinde de ici, de colo din jurul său cîte o icoană, un moment plin de farmec şi ni-l redă de regulă chiar în feliul, cum pare să-l fi impresionat pe însuşi poetul", ceea ce, consideră autoarea, „e chiar caracteristicul artei". Spre deosebire de el, „la Goga nu dispare nicicînd personalitatea poetului, totdeauna ni vorbeşte el singur cu prea frumosul său grai". Temperament meditativ, atras de aspectele mai profunde ale realităţilor sociale şi naţionale din lumea satului transilvănean, cîntăreţul „pătimirei noastre" e mai puţin prezent în atmosfera sărbătorească a acestei lumi: „el cugetă prea mult asupra tuturor impresiilor care le primeşte din afară, pentru ca să nu fie mai totdeauna sever şi nu o dată amărît", „priveşte cu ochi mai scrutători şi vede lucrurile cum stau în realitate". E remarcat, de asemenea, mesianismul operei lui Goga, privit ca o proiecţie a aceleiaşi capacităţi de interpretare creatoare a prezentului.

Firește că din corul celor ce au adus elogii primului volum de versuri al lui Goga se vor fi detaşat şi alţi „soliști", nu mai puţin entuziaşti, ale căror nume ne vor fi scăpat (nu ne referim la acela al lui Titu Maiorescu, cu ale cărui opinii ne vom întîlni într-o altă ordine de idei). Materialul pe care l-am produs credem însă că prezintă suficiente puncte de reper, în reconstituirea aspectelor esenţiale ale problemei care ne preocupă.

[36] An. III, 1906, nr. 8—9, p. 158—161, nr. 10, p. 170—175 şi nr. 11, p. 184—186.

Scanned with OKEN Scanner

Mai puțin importante sub unghiul de vedere al interpretării actuale a operei lui Goga, opiniile în esență negative, generate de subiectivism sau de filtrul deformant al criticii estetizante, n-au fost nici ele lipsite de ecou în conștiința contemporanilor, fapt care ne determină să ne oprim, fie și în treacăt, și asupra acestora.

Prima intervenție de acest fel îi aparține lui Ovid Densusianu, despre care s-a mai observat că, desi ardelean prin origine, s-a dovedit destul de puțin receptiv la literatura mai nouă a Transilvaniei (excepție făcînd poate doar poezia lui Emil Isac, despre care se știe însă că era unul din obișnuiții canaclului de la *Viața nouă*). Recenzia sa[37] reduce întreaga culegere la „vreo patru-cinci poesii", de inspirație patriotică (amintește însă numai *Rugăciune*, *Noi* și *Oltul*), în care s-ar găsi și versuri în măsură să mai atenueze „părțile așa de slabe ale volumului". În rest, nu descoperă decît „vorbe neîngrijite, chiar urîte", „rime imposibile", „sentimentalism de țăran trecut la oraș" etc. Mai ales acest din urmă aspect îl irită, stimulîndu-i atitudini de-a dreptul ireverențioase, la adresa unei anume direcții din poezia vremii, ilustrate după părerea sa, în volumul recenzat, de poezia *Cîntăreților de la oraș*, ale cărei apostrofe „impertinente" sînt comentate în chipul următor: „Înțelegeți: «numai eu, Goga, și tovarășii mei care am purtat „căciulă de oae" și glugă sîntem poeți»". După care indignarea criticului se transformă la rîndu-i în apostrofă: „De ce nu se găsesc mai mulți să răspundă acestor plictisitori intruși în literatură: «Dar de ce nu vă întoarceți în satul vostru, la plugul vostru, la lăutarii și dăscălițele voastre și să cîntați cum vă taie capul?»". Unei obiecții, formulate în treacăt de Sextil Pușcariu, în legătură cu respingerea așa-ziselor cuvinte vulgare, Densusianu îi va răspunde, mai tîrziu, printr-o analiză a întregului articol al acestuia, din *Convorbiri literare*, în spiritul aceleiași concepții rigid estetice și subiective[38].

Referindu-se — fără a-l numi — la Densusianu, ca la „unul din puținii critici care l-au primit cu dușmănie" pe Goga, trimițîndu-l în sat, „să-și îmbrace acolo sumanul și căciula de oaie", Chendi își manifestă regretul pentru „această patimă,

[37] Cf. comentariul nesemnat din „*Viața nouă*", an. I, 1905, p. 455—456.

[38] Cf. nota din „*Viața nouă*", an. II, 1906, p. 94.

întru nimic justificată" a criticului de la *Viața nouă* (v. cronica citată). Lectura versurilor erotice ale lui Goga, în frunte cu „puternica rapsodie" *Mortua est*, „asupra căreia se va vorbi o dată mult", adaugă Chendi, i ar fi putut convinge pe adversarii acestei direcții „cît de puțin țăran este Goga, cît de modern, în înțelesul cel mai îndrăzneț al cuvîntului și cît de rafinat este, din punct de vedere estetic". Raportînd poezia lui Goga la epocă și îndeosebi la unii înaintași, nu putem să nu fim de acord cu această destul de curajoasă și relativ singulară aserțiune a lui Chendi.

În continuare, Chendi ripostează unei categorii mai largi de critici, „cîrîitorii de meserie", cum îi numește el la un moment dat, care, nefiind în stare a găsi alte cusururi volumului, au încercat a-l osîndi cu argumente lingvistice, și acestea prea puțin fondate. Cuvintele sale vizează, evident — printre alții, firește — mai cu seamă pe N. I. Apostolescu, care recenzase volumul de *Poesii* în revista *Literatură și artă română*[39], reținînd, și mai puțin generos ca Densusianu, doar „două sau trei poezii", care să merite acest nume — fără a-i asigura însă autorului măcar gloria unor Arvers ori Soulary . . . Cunoscut prin arbitrariul unor raportări și prin pasiunea sa de a stabili influențe, recenzentul nu se dezminte nici cu acest prilej, încercînd să demonstreze că poezia lui Goga ar „trece" prin . . . Théophile Gautier, dintre francezi și printr-o întreagă serie de înaintași autohtoni, începînd cu Heliade, Alecsandri, Eminescu, Vlahuță, Coșbuc și terminînd cu H. Lecca! Toate demonstrațiile sale se bazează, în general, pe stabilirea unor asemănări cu totul vagi, de ordinul unor cuvinte sau fragmente de vers, a căror prezență s-ar fi putut la fel de bine semnala în opera oricărui alt poet. Restul obiecțiilor sale privesc domeniul lexical, nemulțumindu-l îndeosebi existența în text a unor „provincialisme", precum și a cîtorva licențe poetice, care însă rareori ne pot apărea într-adevăr supărătoare. Publicînd mai tîrziu o *Istorie a literaturii române moderne*, în două părți (București, Sfetea, 1916), același autor nu va găsi cu cale să-i acorde poetului mai mult decît o simplă mențiune, în care acesta e decretat urmaș al direcției „poporaniste", ilustrate de înaintași ca Alecsandri, Coșbuc și . . . Gheorghe din Moldova.

[39] Cf. an. IX, 1905, p. 747—755.

Recenzentul de la *Arhiva* lui A. D. Xenopol, Valentin Bude[40], se arată mult mai puţin reţinut în elogierea volumului şi a „talentului netăgăduit" al lui Goga, anulîndu-şi însă în mare parte propriul entuziasm prin cele „cîteva băgări de samă critice" din final, în care face un adevărat rechizitoriu poetului, pentru prezenţa unor eliziuni, pentru rimele în *-ae* şi îndeosebi pentru alegerea cu totul nepotrivită a numelui acelui lăutar, în legătură cu care dezvoltă o întreagă teorie.

În fine, în aceeaşi ordine de idei, a criticilor care au formulat rezerve faţă de volumul de debut al lui Goga, situîndu-se împotriva curentului general, favorabil poetului, trebuie amintit şi Mihail Dragomirescu. Viciat de mania clasificărilor şi a ierarhizărilor arbitrare, criticul de la noile *Convorbiri*, din 1907, şi-a manifestat de la început dezacordul cu opinia majorităţii comentatorilor, opunîndu-i lui Goga, după cum se ştie, pe poetul *Zilelor de durere*[41]. Justificîndu-şi poziţia, în articolul cu caracter de bilanţ, scris la încheierea primului an de apariţie a noii publicaţii[42], criticul îşi va face chiar un adevărat titlu de glorie din acest „act de curaj". „Înlăturînd preeminenţa poetului ardelean, *Goga* — consideră el —, întronat, din motive străine de artă, ca cel mai mare poet al generaţiunei ce se ridică, şi punînd în locu-i pe *Cerna*, „Convorbirile" au făcut poate o greşeală de tactică, înstrăinîndu-şi simpatiile ardelenilor, la care ele nu aveau nici un motiv să nu ţină, dar şi-au afirmat definitiv autoritatea, întrucît toţi acei ce au întîmpinat

[40] B. V., *Octavian Goga. Poezii*, 1906, în „*Arhiva*", an. XVII, nr. 5, mai 1906, p. 233—238.

[41] Luînd apărarea lui Goga, Ilarie Chendi va riposta sub forma unui dialog, semnat Gh. Dumbravă: *O convorbire literară*, în „*Viaţa lit. şi artistică*", an. I, nr. 2, 14 ian. 1907, p. 1—2; acestuia îi va urma, în nr. 3, din 21 ian. 1907, p. 21, un *Portret literar* (semnat de asemenea Gh. D.) al poetului, în care atitudinea lui M. Dragomirescu e explicată şi pe latura ei subiectivă: „Mulţi sînt dispuşi să creadă că criticul, care a părăsit pe junimişti, a voit să-şi arate tocmai prin această contestare renunţarea sa la ideile d-lui Maiorescu, deci ruperea cu teoriile maestrului", — ipoteză respinsă de cel vizat, într-o notă din „*Convorbiri critice*" (an. I, 1907, p. 319—320), în care se precizează că refuzul creaţiei lui Goga corespunde concepţiei maioresciene, potrivit căreia arta „trebuie să rămînă *deasupra* şi *în afară* de sfera politicei".

[42] M. Dragomirescu, *După un an . . .*, în „*Convorbiri critice*", an. II, nr. 1, ianuarie 1908, p. 7—8.

Scanned with OKEN Scanner

cu ironie această judecată, au trebuit curînd-curînd s-o adopte, sub o formă sau alta, şi ei". Lipsită de orice temei, demonstraţia criticului şi-a dovedit inconsistenţa chiar în opinia unora dintre colaboratorii propriei sale publicaţii. Am nota în acest sens, bunăoară, studiul lui N. Em. Teohari, publicat cu cîţiva ani mai tîrziu în *Noua revistă română*[43]. Renunţînd la orice ierarhizare valorică, fostul colaborator al *Convorbirilor critice* — căruia îi datorăm de altfel şi un studiu mult mai echilibrat, dedicat creaţiei lui Goga şi publicat chiar în revista lui M. Dragomirescu, nr. 12/1908 — va comenta cu obiectivitate meritele fiecăruia dintre cei doi poeţi, în egală măsură îndreptăţiţi, după părerea sa, să-şi revendice locul în dezvoltarea poeziei româneşti.

Recunoaşterea oarecum oficială şi definitivă a personalităţii noului poet ardelean, în urma apariţiei volumului său din 1905, fusese consfinţită de altfel, încă în primele luni ale anului următor, prin acordarea premiului academic Năsturel-Herescu, pe baza raportului favorabil prezentat de însuşi Titu Maiorescu. Pus în faţa unui fapt, am spune, împlinit, prin opinia aproape unanim pozitivă a criticii, teoreticianul *artei pentru artă* a dat dovadă de mult bun simţ, ajungînd cu acest prilej[44] să-şi revizuiască, în oarecare măsură, chiar poziţia estetică, pentru a face loc sentimentului patriotic în rîndul temelor ce pot genera poezie. Nuanţarea impusă de acceptarea creaţiei lui Octavian Goga ne apare concludentă, din alăturarea a două pasaje, desprinse, primul, din studiul *Comediile d-lui Caragiale* şi al doilea, din raportul academic la care ne referim. Iată ce observa criticul, în studiul său din 1885 (v. acelaşi volum, p. 61—62), cu privire la *esenţa* artei adevărate, socotită „o ficţiune, care scoate pe omul impresionabil în afară şi mai presus de interesele lumii zilnice": „Chiar patriotismul, cel mai important simţimînt pentru cetăţeanul unui stat în acţiunile sale de cetăţean, nu are ce căuta în artă, ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire reală de interes practic nimiceşte emoţiunea estetică". Şi iată şi pasajul corespunzător din raportul său din 1906: „Cu toate acestea, patrio-

[43] N. Em. Theohari, *Goga şi Cerna*, în „*Noua revistă română*", vol. XIV, nr. 7, 2 iunie 1913, p. 101—104.

[44] Titu Maiorescu, *Poeziile d-lui Octavian Goga*, în *Critice*, vol. III, Bucureşti, Socec, 1928, p. 297—310.

tismul este, în inimile sincere, în afară de orice tendenţă politică, un simţimînt, adevărat şi adînc, şi întru cît este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie" (vol. cit., p. 298). Firește că în comentariul său, cu numeroase citaţii, accentul e pus îndeosebi pe arta scriitorului, care nu rezidă, după părerea sa, în „patriotismul simţit, ci în manifestarea lui mănţinută în dreapta măsură a frumosului". Oricare ar fi fost însă justificarea strict *estetică* a punctului său de vedere, atitudinea sa de ansamblu asupra poeziei lui Goga este echilibrată şi sincer afirmativă. Mai mult decît atît: criticul polemizează indirect cu unii preopinenţi excesiv estetizanţi (Ovid Densusianu ş.a.), observînd, în ce priveşte capacitatea autorului de a transfigura artistic elementul aparent apoetic, că Goga „înalţă şi nobilitează figuri şi expresii cari în alte împrejurări s-ar împotrivi la orce încercare de poezie în limba românească", ceea ce-i aminteşte de „farmecul poeziilor lui Eminescu, în care pentru întîia oară s-a ivit această particularitate ca un criteriu de măiestrie limbistică". Izbînzile estetice ale liricii lui Octavian Goga sînt apoi explicate printr-o judicioasă raportare la modalitatea specifică folclorului nostru — prilej de a răspunde din nou unor întîmpinări critice opace, în ultimă analiză, la virtuţile majore ale acestui gen de poezie. „Firește că asemenea versuri, avînd puterea sugestivă a cîntecelor noastre populare cu minunata «frunză-verde», din care saltă adeseori aceeaş voie bună şi îndrăzneală — conchide în acest sens Maiorescu, la finele unei serii bogate de citaţii —, nu sunt pe placul celor deprinşi cu unele *mievrerii moderne*, şi aici cuvîntul franţuzit este poate singur la locul lui, nici al celor săpîniţi de paradigmele clasicismului străin învăţat la şcoală. Dar poezia noastră n-are a face cu efeminarea scrierilor decadente, precum n-are a face cu vreo tradiţie de regule înţepenite; ea este de-a dreptul izvorîtă din cîntecele populare şi avînd aici o accentuare de cuvinte mult mai variată decît o are, d.e., limba franceză cu perpetua intonare a silabei din urmă, a devenit mai pronunţată în ritmul ei şi mai liberă în rimele ei. Aşa este şi aşa trebuie să rămîie, păstrîndu-şi aerul de sănătate şi de vigoare şi ferindu-se de parada cu un exotism neadaptabil". Asocierea cu Eminescu i se impune criticului şi sub raportul organicităţii acestei „note populare", care nu provine, sugerează Maiorescu, din „îngustimea de vederi"

Scanned with OKEN Scanner

a spiritului, ca în cazul unor contemporani fără orizont cultural, întrucît poetul se vădește înzestrat cu aceeași „cultură generală mai înaltă", ce-l distingea și pe marele său înaintaș.

Aprecierea generoasă a tînărului poet de către însuși *Nestorul criticei românești* care — cum avea să constate Chendi, într-un bilanț literar de la începutul lui 1907[45] —, ieșind din rezerva ce și-o impusese în ultimele decenii ale vieții, „acopere, el însuși, pletele favoritului muzelor cu cununa laurilor academici", a însemnat, de fapt, suprema consacrare a unei personalități căreia îi va fi dat, în scurt timp, să cucerească adeziunea majorității cititorilor și chiar să facă „școală". La numai doi ani de la apariția și epuizarea primelor două ediții ale culegerii de *Poezii*, sînt scoase alte două ediții, care se bucură de același succes. Faptul îl determină din nou pe Chendi să intervină, socotindu-l pe autor „poetul cel mai citit și, în consecință, cu influența cea mai mare asupra publicului"[46]. Popularitatea poetului n-a reușit însă a-i influența și pe adversarii liricii sale, care, consecvenți cu ei înșiși, au continuat să-l atace, îndeosebi în paginile *Convorbirilor critice* și ale *Vieții noi*. Astfel, apariția în *Luceafărul*, în *Viața românească*, ori în *Convorbiri literare* a unor poezii ca *Graiul pînii*, *Un om*, *Rugăciune*, *Zile rele*, *Fecunditas* e primită cu aceleași rezerve, însoțite cîteodată și de ironii gratuite, de către Mihail Dragomirescu[47] sau Ovid Densusianu[48]. Principalele acuze ce i se aduc autorului țin fie de „tendențiozitatea" mesajului său, fie de presupusele vicii de compoziție, de stil și expresie etc. ale poeziilor amintite (în *Graiul pînii* supără accentele „tînjite", în poemul *Un om* „poetul, ca să nu zicem bocitorul, jălește mai jalnic ca niciodată" și folosește „imagini repulsive și cadaverice", în *Rugăciune*, deși tonul general este acela de „litanie bisericească bizantină", se întîlnesc „imagini false și manierate", ce-i amintesc criticului de la *Convorbiri* „apucăturile gongorismului, marinismului, eufuismului și pretiozității, boale ce au bîntuit mai acum două-trei sute de ani literaturile occidentale", în *Zile rele*, în opinia lui Densusianu, se face

[45] V. „*Viața literară și artistică*", an. I, nr. 1, 7 ianuarie 1907, p. 1.
[46] Il. Chendi, *Noutăți literare*, în „*Viața lit. și artistică*", an. I, nr. 44, 11 noiembrie 1907, p. 1.
[47] V. comentariile de la *Revista critică* a „*Convorbirilor critice*", an. I, 1907, pag. 147, 262, 471, 565, 730, 894 ș.a.
[48] Nota despre *Zile rele*, din „*Viața nouă*", an. III, 1907, p. 142.

Scanned with OKEN Scanner

„naționalism" și se înșiră „vorbe care sună a gol" etc.). Poziției celor doi șefi de cenaclu li se raliază apoi și unii dintre discipolii lor. Punctul de vedere al mentorului *Vieții noi* ne apare astfel dezvoltat și teoretizat, cu intenții de obiectivitate (ucise însă în focul demonstrației *pro domo*), în cuprinsul conferinței ținute de D. Caracostea, la 19 februarie 1909, în sala Institutului Pompilian, cu privire la *Poesia română de azi*[49]. Pornind de la premisa că poezia lui Goga reflectă cel mai limpede „scăderile îndrumării poporanisto-naționaliste", conferențiarul explică succesul primului volum de versuri al tînărului poet printr-o serie de factori ce țin exclusiv de conjunctura social-politică a momentului, cum ar fi „împrejurările din provinciile românești subjugate", ori curentul de idei, promovat în rîndul cititorilor de literatură ai vremii de critica lui Iorga. Privită în perspectiva timpului — singura în măsură să restabilească „proporțiile juste" — și „în legătură cu motivele fundamentale ale lirismului" (moartea, iubirea, viața, motivele patriotice și cele sociale), creația lui Goga nu ne mai satisface însă în aceeași măsură, consideră Caracostea, poetului lipsindu-i fie adîncimea, în poeziile pe tema gravă a morții *(De-o să mor)*, fie „vioiciunea și căldura necesară", în *Cîntece*, fie conciziunea și capacitatea de a se refuza unor „deprinderi retorice", în unele creații „personal-lirice" *(Noapte)*, ca și în multe dintre poeziile „cu caracter național și social", ca *Oltul*, în care „efectul e scăzut prin discordanțe chiar în final", ori *Clăcașii*, unde „unele accente puternice sînt slăbite prin procedeuri retorice". Mai realizate i se par criticului doar poeziile *Rugăciune*, „cu frumosul moment cînd poetul, sfîrșit de puteri, cere ziditorului putere — nu pentru el dar pentru a da glas durerilor neamului" și *De la noi*, „cea mai izbutită din cele scrise cu prilejul împătritului centenar de la moartea lui Ștefan cel Mare". Celelalte poezii de inspirație socială, înfățișînd îndeosebi „figuri și feluri de a fi în Ardeal", îl nemulțumesc pe Caracostea pentru acel „aspect pronunțat poporanist" ce rezidă în „tendința de a ne înduioșa cu mijloace eftine" și nu prin transfigurarea estetică, bazată pe intuiții adînci, a unor adevăruri general umane. Ca un corolar al acestor opinii,

[49] Vezi rezumatul din „*Viața nouă*", an. V, nr. 2, 1 martie 1909, p. 48—53 și textul integral din vol. *Conferențele „Vieței noi"*, seria întîi, București, 1910, p. 85—180 (referirile la lirica lui Goga, p. 97—106).

Scanned with OKEN Scanner

întregite cu discutarea unor chestiuni privind specificul național al literaturii căreia i se integrează lirica lui Goga, aceasta este minimalizată, în cele din urmă, ca prezentînd „un interes limitat local, mărginit la pătura țărănească din Adeal".

Prezența poetului în dezbaterile cu privire la misiunea socială a artistului, în ambianța agitată a epocii, ridicase de altfel împotriva sa chiar pe unii dintre admiratorii sinceri ai volumului de *Poezii*, din 1905. Pledoaria sa pentru o poezie care să reflecte condiția mizeră a masei țărănești, în anul marilor răscoale[50], îl determină, de plidă, pe Lovinescu — care am văzut că salutase printre primii pe tînărul profet al Transilvaniei — să intervină cu unele disocieri, într-unul din dialogurile sale socratice, publicate în revista disidentului junimist[51]. Fără a-și dezminți elogiile de odinioară, *meritate*, după părerea sa, de acest purtător de cuvînt al maselor strivite de „lanțurile robiei", criticul ține să-i atragă atenția că poezia de atitudine socială nu este totuși singurul mod de afirmare al lirismului modern. „Drumurile ce duc la Capitoliu sînt numeroase — i se adresează el, prin intermediul lui Picrophonios; tu ai luat o cărare mai puțin bătută, de aceea ai ajuns mai repede. Aici e taina popularității tale grăbite. Nu crede însă că toată arta se închide în tine; că poeții trebuie să înstrune lira războinică a lui Tirteu, sau să cînte suferințele țărănimii iobăgite. Aceasta poate fi un fel de poezie, nu e însă toată poezia". În abstract, opinia lui Lovinescu este, firește, întemeiată; raportată însă la Goga, care știm că publicase — deocamdată, ce-i drept, mai mult în paginile unor periodice — și poeme de altă tonalitate, între care și numeroase stanțe erotice (ceea ce nu-i scăpase de altfel lui Chendi, care semnalase, mai de mult încă, și exercițiile de altă factură ale poetului), obiecția sa nu-și mai află întreaga justificare. Într-una din maximele lui Goga, apărute postum, citim: „Sufletul unui artist se aseamănă cu capul lui Ianus din mitologie: două fețe, una de tînăr adolescent și cealaltă de moșneag... Una cere avînturi impetuoase, violente și friguri tinerești, simte chemările dragostei veșnic primenite, are naivități de copil, ori

[50] V. articolul *Țăranul în literatura noastră poetică*, apărut în „*Viața românească*", an. II, nr. 12, decembrie 1907.

[51] E. Lovinescu, *Octavian Goga*, în „*Convorbiri critice*", an. II, 1908, p. 164—168.

strengării de băiat alintat... Cealaltă îl îndrumă cu înțelepciunile bătrîneții, îi dă sfaturi de patriarh albit a cărui minte vorbește pravila veacurilor... Din nenorocire însă, lumea, — cu deosebire criticii — nu văd fețele amîndouă și de aceea judecățile pe care le rostesc sînt de obicei nedrepte[52]". Rîndurile sale par a fi răspunsul gîndit al poetului, la acuzele de această natură, formulate, explicit, de Lovinescu (și înaintea acestuia, chiar de Maiorescu) și, implicit, de majoritatea criticilor care n-au văzut în lirica sa decît atitudinile de tribun al maselor de asupriți, din Transilvania începutului de veac.

Cele mai multe poezii din volumul *Ne cheamă pămîntul* (1909) sînt un ecou al acelorași realități sociale, ce nu numai că nu-i îngăduiau poetului „o retragere în turnul de ivoriu", ci-l îndemnau „la o protestare permanentă", cu prețul oricăror sacrificii, inclusiv acela al „visurilor literare", a căror „cenușă" îi va apăsa apoi adesea conștiința, după cum va nota însuși scriitorul, într-o scrisoare adresată lui G. Bogdan-Duică[53]. Era de așteptat deci ca volumul să întîmpine același refuz, din partea criticii estetizante — ceea ce se și întîmplă. Iritat de gloria intempestivă a noului luceafăr transilvănean, Ovid Densusianu îi dedică o scurtă recenzie în care, după ce denunță sărăcia inspirației și îngustimea orizontului poeziei lui Goga (căci „ce ne dă D. Goga mai mult sînt tot poesii-manifeste și tot declamație naționalistă"), lansează un adevărat *quousque tandem*... („cînd se va isprăvi cu preamărirea muncei țăranului? Oare numai el luptă din greu, numai el muncește?" etc.) la adresa poetului, ale cărui apostrofe sociale „merg pînă la anarhism" *(Graiul pînii, Cosașul)*, vădind „ura contra orașelor" a cuiva care „a fugit de «vedenia îngrozitoare» a «spurcatei» învățături" *(Prima lux)*, pentru a cînta „satele cu bordeiele" și a ne prezenta „pe judele Zăbun, pe Ion Crîșmarul și pe Cantorul Cimpoi[54]". Aceeași ironie disprețuitoare străbate și comentariul pe care i-l dedică lui Goga (avînd de fapt în vedere întreaga sa creație de pînă la acea dată) Duiliu Zamfirescu, în celebra sa filipică antipoporanistă,

[52] Octavian Goga, *Pagini noi*, Ed. tineretului, 1967, p. 68—69.
[53] Octavian Goga, ibid., p. 13.
[54] Cf. recenzia nesemnată din „*Viața nouă*", an. V, nr. 2, 1 martie 1909, p. 39—40.

rostită în fața plenului academic, în mai 1909[55]. Socotindu-i opera, alături de aceea a lui Coșbuc, „expresia poporanismului în poezia noastră", proaspătul academician desprinde „din toate poeziile d-sale" cunoscute, „violența greoaie a unui arendaș de talent, pe care nu-l dijmuește boierul la vreme"! Ca și în interpretarea lui Densusianu, *Cosașul* i se pare „o vinovată provocare la luptă de clase", iar Lae Chiorul — „un țigan sinistru, care a avut onoare să fie cunoscut de un om de talent", totul vădind „o adevărată lipsă de inspirație", mascată de „o îngrămădire și un abuz de cuvinte, unele evocative, altele brutale și neestetice, altele desgropate de prin cronicari". Poziția excesiv estetizantă a vorbitorului îl va nemulțumi, după cum se știe, pe însuși Maiorescu, care va ține să precizeze, în răspunsul său, că se deosebește în această privință de autorul *Vieții la țară*, după cum a avut prilejul să arate și în raportul citat, din 1906. O ripostă și mai drastică va primi apoi D. Zamfirescu din partea lui Oct. C. Tăslăuanu, care-i va supune discursul unei analize minuțioase, menite să reabiliteze pe scriitorii vizați, între care, alături de Coșbuc și Goga, mai figurau și Slavici, Popovici-Bănățeanul ș.a.[56].

Dintre recenzenții de bună credință ai culegerii *Ne cheamă pământul* amintim — în ordinea apariției celor trei foiletoane — pe I. Slavici, V. Eftimiu și N. Iorga.

În intervenția, cu caracter de asemenea polemic, a lui Slavici[57], care-și afirmă de la început satisfacția prilejuită de lectura noului volum al tînărului confrate, e combătută îndeosebi opinia esteților de la *Viața nouă* (formulată explicit de D. Caracostea, în conferința citată), cu privire la tematica restrînsă și la caracterul strict local al poeziei lui Goga. Apelînd la prestigiul creației eminesciene, din care și citează versuri semnificative sub acest raport, decanul de vîrstă al literaților ardeleni din acea vreme aduce în discuție numeroase poezii din culegerea recenzată, spre a conchide că „nu judecă drept cei ce zic, că e strîmtă lumea din care-și ia *Octavian Goga* inspirațiunile. Ceea ce ne spune el înțeleg nu numai românii, ci și

[55] D. Zamfirescu, *Poporanismul în literatură*, Inst. de Arte Grafice „Carol Göbl", 1909, pag. 38—39, 54.

[56] Oct. C. Tăslăuanu, *Un galimatias academic*, în vol. *Informații literare și culturale*, Sibiu, 1910, p. 309—315.

[57] Ioan Slavici, *Ne cheamă pământul*, în „*Telegraful român*", an. LVII, nr. 34—35, 28 martie/10 aprilie 1909, p. 143.

oamenii toți, căci «povestea întunecat-a pînii», «fiorul sfînt al dragostii de frate» și «porunca vremii» nu sunt legate nici de un anumit loc, nici de un timp numai". În afară de aceasta, găsim notat într-o altă parte, „valoarea etică a poeziilor lui Octavian Goga consistă tocmai în aceea, că ne dau nota specială a românității în ceea ce privește reproducerea simțemintelor omenești"; elementele sensibilității general umane îmbracă astfel, în lirica sa, formele specificului nostru național.

Mai tînăr cu vreo opt ani decît Goga, de a cărui prietenie se bucurase însă încă înainte de a fi împlinit douăzeci de ani și de a fi fost angajat în redacția săptămînalului sibian (pe atunci) *Țara noastră*, Victor Eftimiu își manifestă admirația față de poezia reputatului său coleg în cuprinsul a două foiletoane, dintre care cel publicat în *Tribuna* din Arad acoperă singur spațiul a două cronici obișnuite[58]. Fără pretenții de exegeză critică, recenzia la care ne referim descrie pe larg universul tematic al noii culegeri, alcătuind, pe baza a numeroase citate, o adevărată monografie a satului transilvănean, cîntat de poet cu tristețea și revolta observatorului lucid, dar și cu nostalgia, punctată de auto-reproșuri, a dezrădăcinatului (*Prima lux, De demult, Cosașul, Colindă, Graiul pînii, Un om, Cain, O țară știu, Sufletul, Carmen, O rază* etc., etc.). Amintindu-și, peste ani, de perioada petrecută în preajma marelui său prieten, dispărut înainte de vreme, V. Eftimiu va nota în ampla sa evocare din ciclul de *Amintiri și polemici:* „Am stat vreun an la Sibiu și acest an este cel mai plin din viata mea și e dominat de prezența fermecătoare a poetului. Mă duc și azi de cîteva ori pe an la Sibiu și totdeauna mi se strînge inima la gîndul că Octavian Goga nu mai este acolo, că n-am să-l mai întîlnesc la masa din cafeneaua *Habermann*, astăzi *Bulevard*, la biroul de secretar al *Astrei*, n-am să-l mai conduc pe sub arini, la vila pe care o locuia prin 1908 împreună cu prima lui soție, suava Hortensia Cosma[59]".

Scrisă parcă dintr-o suflare, sub impresia directă a unei lecturi agitate și lacome de noi revelații, recenzia[60] stufoasă a

[58] Victor Eftimiu, *„Ne cheamă pămîntul", poezii de Octavian Goga*, în *„Tribuna"*, an. XIII, nr. 89, 26 aprilie/9 mai 1908, p. 1—2.

[59] Victor Eftimiu, *Portrete și amintiri*, Ed. pentru literatură, 1965, p. 164.

[60] N. Iorga, *„Ne cheamă pămîntul" de Octavian Goga*, în *„Neamul românesc literar"*, an. I, nr. 5, mai 1909, p. 413—415.

lui N. Iorga remarcă și elogiază ceea ce alți critici refuzaseră să observe, anume treptata înnoire și diversificare a liricii lui Goga, sub efectul contactului mai intim al poetului cu sensibilitatea modernă. Rămînînd în continuare în același „cerc de adevăr prins cu dragoste și rostit cu simplicitate", ce-l cucerise în anii începuturilor, constată criticul, scriitorul ar fi dezmințit speranțele admiratorilor entuziaști ai primului său volum, deoarece poetului nu-i este permis a-și cantona inspirația în „simpla gamă de cîntec poporal"; el trebuie să tindă a deveni „un filosof social, moral, național", înzestrat cu o *personalitate* puternică, „vijelioasă și satanică, în care să se războiască o lume cu alta; societatea veche, societatea nouă, datina și moda, căsuța și palatul, Răşinarii și Pesta trebuie să se frămînte în el". Conștient de acest adevăr și (mai ales!) „ascultător de sfaturi", Goga a știut însă să se depășească mereu, cosîndu-și „harnic", la „haina sa de mag", „formule și epitete, abstracții și filosofeme" și folosind tot mai des, în creația sa, cu „dezlegări oraculare", ce „vin din cel mai adînc întunerec, unde numai văzătorul străbate", „simbole, inspirate de literatura modernă, foarte modernă, ori conflicte sufletești, judecăți asupra lumii, de la culmi pe care stau o seamă de poeți și spre care toți ceilalți rîvnesc". Apărut fără „chipul scriitorului", volumul ce marchează o asemenea tranziție îi sugerează deci lui Iorga două imagini ale aceluiași poet, corespunzînd celor două „cuprinsuri" ale lui: „De o parte, un tînăr mărunt, cu fața fină, plete lungi blonde, duioși ochi albaștri, privind cu oarecare spaimă spre vălmășagul de departe, din singurătatea unui sat bun de la care a plecat și spre care cu drag se întoarce. Iar, de alta, în cadru ultramodern, înconjurat de fețe prefăcute ori brutale, de reclamagii, de insultători publici, de nesățioși intelectuali, un rafinat estet, deprins a depăna gîndurile altora, ale tuturora, un mare maestru al versului, al rimei, al colorii poetice, privind îndrăzneț, cu ochi ce cuprind o țară, un neam, pe care le crede ale lui, pe cînd lingăi de glorii pe care le cresc ca să le distrugă, țese neobosit coroane veșnice de teorii moarte". Evident, doctrina social-politică și concepția estetică a ideologului semănătorist îl stînjenesc pe critic, în înțelegerea deplină a mecanismelor acelei modernități, pe care încearcă să o desprindă din noua culegere. Meritorie rămâne, cu toate acestea, strădania sa de a lărgi dezbaterea, în jurul personalității noului „mag", intuite cu destulă pătrundere îndeosebi sub

Scanned with OKEN Scanner

aspectul ei *dual*, concretizat în imaginile paralele din final (ce n-ar fi exclus să-i fi sugerat poetului însuşi reflecţiile citate, cu privire la sufletul artistului, asemănător mitologicului Ianus bifrons). Din acelaşi unghi de perspectivă îi va schiţa de altfel portretul, cu doi ani mai tîrziu, şi P. Locusteanu, în cadrul acelei sugestive galerii de *Figuri contemporane*, din *Flacăra* lui C. Banu (citäm doar ultima parte a medalionului, cu cele două ipostaze ale poetului): „Gestul său este evocator şi larg — mult mai larg decît îi îngăduie înălţimea de o şchioapă. În glasul său, de-o muzicalitate înduioşătoare, răsună accente bărbăteşti, deşi figura, lipsa sprîncenelor şi mustăţile tăiate îi dau înfăţişarea unei femei care s-a spălat de curînd pe cap, dar care încă nu şi-a pus părul în hîrtiuţe. — Cînd ochii îi sunt pătrunşi de raze din privirile îndurerate ale neamului, a cărui nefericită epopee a cîntat-o cu atîta vigoare, cînd în glas i se deşteaptă accente din strigătele de durere ale fraţilor săi, atunci figurei de femee spălată pe cap încep, parcă, să-i crească şi sprîncene, şi mustăţi, şi barbă; atunci trupul i se înalţă, ca pe nişte picioroange nevăzute, şi pumnul acela de om se ridică, creşte, se măreşte. Şi deodată ne pomenim în faţă cu un uriaş[61]".

În cunoscutele sale *Fragmente autobiografice*, Goga precizează că debutul său în periodicele vremii (*Revista ilustrată*, *Tribuna literară*, *Familia* ş.a.) se situează sub semnul unor „încercări tinereşti, răsărite pe urma vegetaţiei eminesciene". Faptul fusese de altfel semnalat şi de Ilarie Chendi (v. amplul foileton din volumul *Impresii*, precum şi unele din însemnările citate), pentru a constitui apoi, cu prilejul morţii scriitorului, obiectul unei întregi dezbateri, rezumate în articolul despre *Caracterul primelor poesii ale lui Octavian Goga*, publicat în 1939 de Vasile Netea[62]. Potrivit aceloraşi mărturisiri, „un sentiment de quasidecenţă literară" l-a oprit însă pe autor să-şi adune în volum aceste prime exerciţii (în majoritate elegii şi meditaţii pe temă erotică), încît culegerile sale din acei ani — şi îndeosebi cea din 1905 — i-au sărăcit, într-un fel, profilul de scriitor, prezentîndu-l doar în ipostaza de „luptător"

[61] P. Locusteanu, *Octavian Goga*, în „*Flacăra*", an. I, 1911, p. 300; cf. şi volumul aceluiaşi *Cincizeci figuri contemporane*, Bucureşti, 1913, p. XVI (cu portrete de Iser). Cu patru ani mai tîrziu, în cadrul aceleiaşi rubrici, Const. Paul îi va dedica un alt portret, axat însă, în mare parte, pe aceeaşi dualitate de trăsături (v. „*Flacăra*", an. IV, 1915, p. 388).

[62] V. Netea, *Caracterul primelor poesii ale lui Octavian Goga*, în „*Cuget clar*", an. III, nr. 45, 18 mai 1939, p. 718—720.

Scanned with OKEN Scanner

și „pedagog al neamului". Problematica socială, către care se simte tot mai mult atras, în împrejurările concrete ale luptei pentru desăvîrșirea unității noastre naționale, nu-i limitează, cu toate acestea, aria preocupărilor literare, lăsînd loc și altor direcții de afirmare a sensibilității sale poetice. Dovada acestei polivalențe — fie și limitate artistic — a lirismului său o fac nu numai numeroasele stanțe erotice ale volumului *Ne cheamă pămîntul*, ci și cuprinsul, aproape în întregime, al culegerii următoare, intitulate *Din umbra zidurilor* (1913).

Obișnuită cu evoluția spectaculoasă a altor poeți, care-și schimbau adesea registrele de la un volum la altul, critica a privit cu unele rezerve această încercare a lui Goga de a-și împrospăta universul tematic și mijloacele de expresie. Cîteva dintre cronicile ce i-au fost consacrate reținu totuși atenția cercetătorului: este vorba, anume, de opiniile unor critici ca C. Sp. Hasnaș, Octav Botez, Ovid Densusianu, I. Trivale și E. Lovinescu.

Harnicul recenzent al revistei *Flacăra*[63] remarcă de la început atitudinea circumspectă a criticii, în fața noilor drumuri și răspîntii ale liricii lui Octavian Goga, încercînd totodată a explica fenomenul prin sporul firesc de exigență al publicului, în raport cu creația favoriților săi — mai ales cînd aceasta nu atestă o evoluție pe măsura așteptărilor. „Succesele se plătesc scump", constată criticul, referindu-se la ecourile entuziaste ale debutului poetic al lui Goga: „dacă volumele ce urmează nu sunt superioare celui dintîi sau nu schimbă tema de inspirație ca să dea alte aspecte ale aceluiași talent, printr-un efect fatal al curgerii fenomenelor de conștiință, ele sunt privite cu din ce în ce mai puțin interes". În cazul celui ce se impusese scriind *cîntarea pătimirii noastre*, asemenea căutări nu lipsesc; progresul artei sale este însă relativ lent, necesitînd o cercetare aprofundată, pentru a fi evidențiat. Acestei din urmă cerințe își subordonează deci cronicarul întregul comentariu, cea dintîi remarcă a sa vizînd însăși transformarea *concepției* despre poezie a lui Goga. Dacă în volumul din 1905 al poetului, observă în această privință C. Sp. Hasnaș, se afirmase, cu o anume ostentație chiar, „că poezia trebuie să fie operă exclusiv socială, să precizeze, să aprindă, să

[63] C. Sp. Hasnaș, *Din umbra zidurilor, poezii de Octavian Goga*, în „*Flacăra*", an. II, nr. 45, 24 august 1913, p. 359—360.

mîngîie sufletul unui neam întreg", acum atenţia autorului pare a se deplasa tot mai mult spre „propriile sale doruri şi visuri", potrivit ideii — nemărturisite, dar sugerate în numeroase versuri — că „poet nu e numai cel ce înfiripează plînsul tuturor în cînturile sale, ci şi cel ce poartă cu sine comoara nepreţuită a visării, care-i creează o lume, nebănuită de alţii, (...) şi cavalerul visător care colindă lumea să culeagă de pretutindeni nestimate: flori, zîmbete, lacrămi, visuri" ... În felul acesta, noua poezie a lui Goga „devine mai intimă, mai profund personală şi prin aceasta capabilă să se extindă la o înţelegere mai general omenească a sufletului pe care îl oglindeşte". Explicaţia acestei evoluţii este intuită, cu subtilitate, în raportul compensator dintre biografia socială a poetului şi datele fundamentale ale artei sale: „Cînd era contemplativ în lupta socială, era revoluţionar şi tendenţios în poezie; cînd a devenit activ în lupta pentru triumful neamului românesc, devine contemplativ, estet pur în poezie — aceasta, adaugă criticul, ca să se dovedească încă o dată că între vieaţă şi artă e o alternare fatală, ceea ce nu cheltuieşte vieaţa rămînînd să se cheltuiască în jocul dureros şi greu al artei". *Din umbra zidurilor* îi apare astfel lui C. Sp. Hasnaş „monumentul acestei noui poezii". Procesul de adaptare la cerinţele noii modalităţi este însă lent, volumul cuprinzînd, pe lîngă cele două poezii ce reprezintă nemijlocit „genul care deslănţuise entuziasmul", cu cîţiva ani în urmă (*Vorbeau azi noapte două ape* şi *Voi veniţi cu mine* ...), numeroase alte creaţii, situate oarecum la limita dintre marea poezie a luptătorului de odinioară şi noile acorduri, izvorîte din intimitatea unui suflet ce se contemplă pe sine. Vechi teme, cum este „acea nostalgie a simplei vieţi de ţară părăsite şi regretate cu atîta duioşie de cei mai caracteristici scriitori ai Ardealului", revin în noul volum al lui Goga, care „se simte tot *desrădăcinatul* de la bătrîna casă de ţară". Singura deosebire faţă de mai vechile sale cîntece, străbătute de acest sentiment de inadaptare, rezidă în lipsa acelui „fond afectiv puternic", care să genereze accente memorabile, durerea poetului, consideră cronicarul, nedepăşind simplul regret, ori „nostalgica visare" în faţa propriului destin. Conştiinţa sa de artist este stăpînită încă de ezitări; de aceea el „nu ajunge nici pînă la negarea violentă, pînă la ura rousseauniană împotriva

Scanned with OKEN Scanner

vieții civilizate impure și corupătoare, nici pînă la disprețul vieții rustice al poeților ce cîntă forța mecanică din uzine și sborul în aeroplan". Goga nu-și permite nici măcar să exclame, cu suficientă energie, la adresa celor două moduri de existență, între care navighează sufletul său: *nec sine te, nec tecum vivere possum.* Cîteva accente sincere și originale descoperă criticul doar în unele stanțe erotice din seria *Cîntecelor (Dragoste cu vină . . .)*, precum și în întregul ciclu marin, intitulat *Cîntă apele.* Disocierile sale cu privire la această diviziune a culegerii implică unele aprecieri de ansamblu asupra noii etape a liricii lui Goga, de aceea le transcriem, în esență: „Fiindcă marea n-are decît legături prea îndepărtate cu Ardealul, își motivează Hasnaș alegerea, acea șovăeală în simțirile împărțite între două lumi, ca fond, și acea terminologie împrumutată de acasă, care strică efectul unei frumoase poezii, ca formă, dispar (în acest ciclu, n.n.) cu desăvîrșire și poezia se înalță descătușată pînă la înălțimile la care ajung adevărații cîntăreți în fața realităților profunde ale vieții".

Octav Botez încearcă, în scurtul său comentariu[64], o cuprindere de asemenea mai largă a liricii lui Goga, cu scopul de a preciza atît coordonatele unei evoluții, cît și o anume constantă, care-l reține deocamdată pe poet, în zborul său spre alte orizonturi, sugerîndu-i chiar criticului un moment de criză sufletească. Primele creații ale autorului *Oltului,* al *Rugăciunii* și al *Clăcașilor,* arată recenzentul *Vieții românești,* exprimînd „dragostea profundă a pămîntului și a gloriei trecute, revolta împotriva asupririlor seculare și a nedreptății sociale", au constituit pentru generația sa „un semn al vremii și o fanfară de luptă"; scrise „într-o formă nouă și îndrăzneață", ele reflectau „avîntul de foc al unui suflet tînăr în care clocotea lava și tresărea o neînvinsă vigoare". „Țărănismul" poetului i-a indispus însă pe esteți, care-i vor refuza apoi, sistematic, și producțiile următoare, nemulțumiți de data aceasta „de forma cîteodată greoaie, de gîndirea uneori obscură, de imaginele des repetate, de monotonia unora din versuri" — deficiențe reale, în unele cazuri, dar care nu i se par totuși criticului în măsură să scadă valoarea celei de-a doua culegeri

[64] O. B., *Octavian Goga: „Din umbra zidurilor", poezii,* în *„Viața românească"*, an. VIII, nr. 9, septembrie 1913, p. 383—384.

a lui Goga, viciile de formă fiind compensate, după părerea sa, de acel „puternic accent personal", ce prețuiește mai mult decît cel mai înalt meșteșug. În afară de aceasta, mai adaugă Octav Botez, poezii cum sînt *De demult* („această minunată evocare a trecutului"), *Un om* („această vie și înălțătoare icoană a muncii apăsate"), ori *Carmen* („acest splendid imn panteist al iubirii triumfătoare") îl situează pe autor pe culmi neatinse pînă atunci de creația sa. În fine, aceleași „coarde vechi" răsună și în grupajul cu acest titlu (se citează din *Strămoșii* . . . și din *Scrisoare*), ca și în cîteva din poemele de altă factură *(Paris, Mama)* ale volumului *Din umbra zidurilor*. Alături de acestea, arată criticul, noua culegere cuprinde însă mult mai numeroase poezii „menite în mare parte să surprindă" pe cei obișnuiți cu „vehementul lirism național și social de altădată". Cîntărețul de odinioară al *celor fără nume* descinde tot mai frecvent în lumea propriilor sentimente, revelînd astfel „aspecte pînă acum necunoscute ale personalității sale". Explicația acestei neașteptate conversiuni rezidă, în opinia lui Octav Botez, în biografia intimă a poetului, căruia se pare că i-a fost dat, între timp — ca și lui Musset — „să soarbă adînc în iubire din cupa durerii". Cel ce-și mărturisea, în urmă cu numai cîțiva ani, încrederea în virtuțile magice ale dragostei *(Carmen)*, „suspină acum în lieduri de o melancolie pătrunzătoare" (*Cîntece*, II). În consonanță cu această interiorizare a liricii sale evoluează și tonalitatea noilor pasteluri, „priveliștile de primăvară" dispărînd din cîmpul de observație al poetului, pentru a face loc unor „peisaje de toamnă și de amurg". Și dacă „versurile sînt mai perfecte ca execuție și mai muzicale ca odinioară", impresia de ansamblu ce se degajă din această „formă nouă de lirism" sugerează „nu știu ce nehotărît, incomplet" — ca urmare, desigur, a faptului că muza lui Goga se află „în drum spre alte orizonturi", cu neputință de atins fără o prealabilă înfruntare lăuntrică de „tendințe contrare". Cercetată cu evidentă bună credință, evoluția poetului apare așadar, în comentariul lui Octav Botez, grevată deocamdată de tribulații subiective, pe care însă personalitatea viguroasă și bogată a artistului — se arată în final — va reuși să le depășească.

Scanned with OKEN Scanner

Aceeaşi intenţie de împrospătare este remarcată şi de recenzentul anonim de la *Viaţa nouă*[65] (în scrisul căruia nu e greu de descifrat totuşi maliţia de incorigibil estet a lui Ovid Densusianu). Dificultăţile de acomodare, semnalate cu francheţe şi amenitate de ceilalţi comentatori, constituie însă pentru acesta — cum de altfel şi era de aşteptat — obiectul unei adevărate avalanşe de ironii, dintre cele mai acide. Muza poetului, consideră de pildă criticul, lansîndu-şi prima săgeată, „e pe cale de a se internaţionalisa", după cum reiese din însăşi coperta noului său volum, cu elemente de „cartă postală cu amintiri din Paris". „Eroismul" acestei întreprinderi, de „poet ce caută alte orizonturi", riscînd astfel să încrunte „frunţile naţionaliştilor", pune însă la grea încercare „delicateţa şi puritatea sufletului d-sale", în faţa căruia „plinul de păcate Paris" dobîndeşte semnificaţii de adevărat tărîm al pierzaniei. Aventurîndu-se „într-o lume aşa de străină" în raport cu „societatea lui Laie Chioru şi a Popei Irimie", Goga merită deci pe deplin felicitările criticului, pentru că „şi-a adus sufletul retur din Paris neîntinat" ş.a.m.d. Versurile citate în continuare (din *Cinquecento*, *Scrisoarea ta . . .*, *La mal* ş.a.) sînt selectate cu scopul evident de a-l compromite pe poet, situîndu-l definitiv în tabăra adepţilor irecuperabili ai platitudinii semănătoriste.

Ceea ce-i lipseşte recenziei lui Ovid Densusianu, anume obiectivitatea şi buna credinţă, defineşte în schimb comentariul lui Ion Trivale, străbătut de regretul sincer al autorului de a se vedea silit să conteste eficienţa artistică a eforturilor de înnoire, manifestate de ultimele apariţii editoriale ale lui Goga[66]. Pusă sub semnul neputinţei de a se valorifica în afara misiunii sale de cîntăreţ al durerilor neamului, evoluţia liricii lui Goga este privită ca o „tragică oscilare între o lume pierdută şi o lume imposibil de cîştigat". Declinul e întrevăzut încă din volumul *Ne cheamă pămîntul*, ce vădea cele dintîi efecte ale dramei dezrădăcinării şi a înstrăinării poetului, sub impulsul „chemărilor bolnave" ale propriului suflet, de a „emigra" spre interior, pentru „a hrăni acolo focul mistuitor şi desnădejdea

[65] O. Goga, *„Din umbra zidurilor*, în *„Viaţa nouă"*, an. IX, 1913, p. 243—244.

[66] Ion Trivale, *„Din umbra zidurilor" de Octavian Goga*, în *Noua revistă română"*, vol. XIV, nr. 22, 17 noiembrie 1913, p. 342—344. Citatele apud Ion Trivale, *Cronici literare* (cap. *Doi renegaţi de sine*), Bucureşti, „Socec", 1915, p. 173—182.

suferinței izolate". Copleșit de „simțirile lumești", ce-l îndepărtează tot mai mult de „cîntecul lui înviforat de altădată", Goga își pierde astfel, întocmai ca fecioara din Orléans (a cărei legendă îi oferă criticului cîteva sugestive analogii), „nimbul ceresc", eșuînd în psalmodieri palide, ce nu au „nici farmecul naivității primitive, nici subtilitatea emoției rafinate". Însăși iubirea, în brațele căreia se aruncă, nu-i mai smulge, cu puține excepții *(Cîntece, II* și *Mă-ntorc din nou)* decît „accente banale revelate altora mai înainte" (*Moștenire*). Impasul volumului din 1913 e descifrat de critic „în neputința de a mai găsi imaginea și situația caracteristică" *(Toamnă nouă)*, în „lipsa concentrării" *(Agonie)*, în „improprietatea izbitoare a imaginilor" *(Cîntece, III, Amurg, Revedere)*, ca și „în dispariția dorului de altădată, de a înnobila numele și vorbele", ori — în special — în tentația sterilă a poetului de a se abandona cu totul „negrelor simțiri eminesciene", pentru a ajunge, în cele din urmă, tributar pînă la pastișă armoniei și chiar expresiei proprii marelui înaintaș (*Lacul, La moarte, Blestem*). În această ambianță dezolantă și impersonală, doar unele *Coarde vechi* mai trimit cîteva vibrații autentice, „dar scînteile acestea, precizează numaidecît Trivale, nu mai aprind văpăi înfricoșate ca înainte vreme, ci se sting în cenușe" (*Vorbeau azi noapte două ape, Scrisoare)*, dovadă că „steaua lui Goga asfințește, și vai, nimic nu ne dă speranța unui nou răsărit".

Opinii asemănătoare va formula, cu cinci luni mai tîrziu, E. Lovinescu, ocupîndu-se — într-un amplu foileton din paginile aceleiași publicații — de volumul *Din umbra zidurilor*[67]. Trecînd peste partea introductivă a articolului său, în care se redau, de fapt, o serie de mai vechi considerații ale criticului, cu privire la aportul personal al lui Goga, în dezvoltarea liricii noastre patriotice (concluzii: Goga e „singurul poet al iredentei ardelenești", în *Poezii* și „poetul celor obijduiți, al robilor fără patrie și țărănimei", în *Ne cheamă pămîntul*), reținem din intervenția lui Lovinescu îndeosebi explicația dată eminescianismului neașteptat al celui de-al treilea volum al poetului. „Cît timp d. Goga a avut o originalitate de fond — notează în acest sens viitorul teoretician al sincronismului — a avut și pe cea de formă. Îndată însă ce a voit să fie poetul «nevrozei»,

[67] E. Lovinescu, *D-l Octavian Goga. I. „Din umbra zidurilor"*, în *„Noua revistă română"*, vol. XV, nr. 20, 20 aprilie 1914, p. 298—301.

Eminescu l-a copleşit". Şi consecinţa: „Mai toate poeziile din acest volum au o haină împrumutată, o limbă şi o armonie eminesciană. Nu e un vers (afară de *Coarde vechi*) care să poarte întipărirea originalităţii d-lui Goga". Celor cîteva exemple oferite în această direcţie de Trivale — căruia îi rămîne, contrar opiniei aproape unanim acceptate în critica de mai tîrziu, meritul de a fi fost primul care a remarcat rezonanţa eminesciană a unor poezii ca *Lacul*, *La moarte* sau *Blestem* —, Lovinescu le adaugă unele spicuiri din *Eu stau la mal*, *Revedere*, *La mal*, *Scrişoarea ta*, *Eu ştiu un basm*, *Cîntece* ş.a.[68]. Îndepărtîndu-se de „retorica patriotică", spre a-şi însuşi „arta intimă şi discretă", conchide criticul, Goga „şi-a pierdut personalitatea".

Faptul că Lovinescu, deşi dezaprobase, după cum am văzut, poziţia adoptată de Goga în articolul său din 1907, nu contenise a crede sincer în virtuţile — e adevărat, exclusive — de tribun ale talentului acestuia este adeverit şi de ansamblul aprecierilor sale din cronica la volumul din 1913, ca şi de o intervenţie ulterioară a sa, din seria *Revizuirilor morale*, publicate în *Flacăra* din 1915[69]. Privindu-l şi de astădată prin prisma acestei dominante majore a destinului său, de poet al Ardealului oprimat, criticul vede în el, pe drept cuvînt, pe cel mai ilustru continuator — în noile condiţii istorice, din preajma înfăptuirii idealului nostru de unitate naţională — al direcţiei promovate în cultura românească de scrisul avîntat al generaţiei de la 1848, ce „ţintea mai mult la trezirea conştiinţei naţionale decît la indestularea simţului estetic". „În faţa măreţei sarcini de a fi glasul de restriştе al unui popor care cere ajutor în primejdia morţii — notează Lovinescu, apreciindu-i *Strigătele în pustiu* drept „cele mai puternice pagini patriotice ce s-au scris la noi" —, d. Goga a găsit vigoarea bărbătească, căldura, adevărata elocinţă lipsită de retorică". Afirmaţia este susţinută cu o seamă de citate din proza politică a lui Goga, comentate ca adevărate modele nu numai de atitudine patriotică, ci şi de artă literară.

[68] În *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, vom găsi cam aceleaşi exemplificări.

[69] E. Lovinescu, *Octavian Goga, factor al conştiinţei naţionale*, în „*Flacăra*", an. V, nr. 10, 19 dec. 1915, p. 108—109 şi nr. 11, 26 dec. 1915, p. 118—119.

Scanned with OKEN Scanner

Rezervele manifestate — mai mult sau mai puțin explicit — de cei cîțiva critici ce s-au pronunțat în legătură cu volumul *Din umbra zidurilor* se pare că i-au solicitat lui Goga răgazul unor meditații lucide asupra perspectivelor liricii sale, determinîndu-l în cele din urmă să se întoarcă la uneltele începuturilor. Rezultatele acestei reveniri — stimulate, evident, și de momentul istoric al agitațiilor febrile din preajma intrării noastre în război — se vor concretiza în paginile volumului său din 1916: *Cîntece fără țară.*

Regăsirea „coardelor vechi" se dovedește însă anevoioasă și oboseala căutărilor fără o finalitate precisă ale etapei anterioare se resimte dureros, atît în tonalitatea scăzută și inegală a majorității acestor noi cîntece, cît și în expresie — contaminată adesea de altoiuri livrești, ce generează neavenite stridențe. De aceea ni se pare explicabilă și indiferența cu care a fost primită culegerea, în critica vremii. Cei ce-și rostiseră punctul de vedere cu prilejul aparițiilor de pînă atunci (*id est* aproape toți criticii mai de suprafață din acel timp) ignoră în mod firesc volumul, neputînd aduce în discuție aspecte care să nu mai fi fost revelate. Unul dintre puținii în măsură să se mai pronunțe asupra personalității poetului era Ibrăileanu și intervenția acestuia n-a întîrziat, într-adevăr, a se produce[70]. Ocazionat de publicarea noii culegeri, articolul criticului de la *Viața românească* îmbrățișează însă, în fond, întreaga lirică a lui Goga, încadrînd-o istoric și stabilindu-i principalele coordonate. Noutatea acestei lirici este subliniată de la început, prin mențiunea că volumul de debut al poetului „aducea o lume nouă, un sentiment nou și o formă nouă", în raport cu înaintașii ce se opriseră asupra aceluiași univers rural. „După Alecsandri, care cîntase pe țăranul pitoresc și patriarhal, cînd nu cîntase pe țăranul-decor, sau chiar pe țăranul-bibelou, precizează în această privință Ibrăileanu, veni Coșbuc care cîntă viața idilică, idealizată a unei țărănimi fericite, iar după Coșbuc veni d. Goga, care introduse în poezia noastră pe țăranul oprimat, așa cum se încercase altădată să ni-l zugrăvească, în treacăt și fără succes, Cezar Boliac, sau, în timpurile mai nouă, cu un succes discutabil, N. Beldi-

[70] G. Ibrăileanu, *Cîntece fără țară*, în „*Viața românească*", an. XI, nr. 4—5, aprilie-mai 1916, p. 166—175. Articolul e reprodus și în vol. *Note și impresii*, Iași, Ed. „Viața românească", 1920, p. 85—100.

ceanu". Îndrumat spre epică, prin însăşi natura subiectelor, ca şi prin misiunea de rapsod ce şi-o asumase, noul cîntăreţ al Ardealului „era mai liric decît predecesorii săi", virtuţile „sentimentului nou" pe care-l aducea în poezia românească reieşind din însuşi modul în care Goga „blestema trecutul şi prezentul, apărea ca justiţiar al poporului său, sunînd din trîmbiţi marşul redeşteptării şi chemînd la luptă pentru sfărmarea străvechilor lanţuri". Fiind „aproape de sufletul clasei sale", el a ştiut şi a reuşit să grefeze „problema revendicărilor sociale şi naţionale", ce agita în acea vreme spiritul european, „pe sufletul de luptător al unui ţăran ardelean", ceea ce „a dat fondul nou, unic, al *Poesiilor*". În sfîrşit, acest fond, „în care erau contopite simţirea populară şi preocuparea unui intelectual, apăru îmbrăcat într-o limbă populară *intelectualizată*", pe măsura intenţiilor şi preocupărilor „peste nivelul poporului", ce-l animau pe profet şi vizionar (de unde şi rezonanţa biblică a unora dintre poeziile sale, scrise „în limba cărţilor bisericeşti"). Stimulat de succesul răsunător al debutului său, ca şi de contactul direct cu unele cercuri mai largi, alcătuite nu atît din ţărani, cît din „domni", precum şi de intrarea sa în arena „politicii practice", profetul din *Rugăciune* ajunge apoi treptat să se „laicizeze" însă, notează în continuare criticul, abordînd noua etapă a evoluţiei lui Goga. Instrunindu-şi tot mai rar lira revoluţionară, luptătorul se lansează în gazetărie, orientîndu-şi totodată „reziduul poetic" mai ales spre propriile-i suferinţe. Tonalitatea noilor sale cîntări nu mai corespunde, însă, fondului de împrumut. Derutat, poetul „sau îşi îmbracă fondul acesta tot în vechiul stil, în vechea limbă a poeziei eroice, cîntînd, cum s-ar zice, sonate din instrumente de alamă — şi efectul e pejorativ straniu — sau, simţind nevoia unui instrument potrivit pentru noul său cîntec, d-sa înstrunează vioara — dar instrumentul e străin d-lui Goga, naturii d-lui Goga, şi efectul e mediocru. Acuma, avînd să exprime acele destăinuiri pe care omul şi le face sie însuşi şi care cer altă limbă, alt stil, altă versificaţie, alt ton, d. Goga scrie totuşi popular şi bisericeşte, cu «glie», cu «maşteră», cu «isop» şi cu «patrafir», atît de fericite odinioară, atît de *shocking* acuma!" Aşteptările celor ce credeau că acest „penibil proces de transformare" va decide totuşi o înnoire strălucită sînt contrazise, în fine, de apariţia *Cîntecelor de ţară*,

Scanned with OKEN Scanner

ce marchează — după cum am văzut — o revenire a poetului la ipostaza luptătorului. Dar instrumentul „nu mai e nou", mai mult: „are poate chiar cîteva crăpături şi e puţin ruginit", după cum însuşi cîntăreţul „nu mai are plămînul aşa de puternic" ... Efectele amintitei *laicizări* răspund, consideră Ibrăileanu, fie în abuzul de neologisme, într-un gen de poezie în care n-ar trebui să se uzeze de ele *(Portretul, Ţara mea de suflet)*, fie în prezenţa unor „icoane palide" *(Pajurei cu două capete)* sau baroce *(Bal la palat)*, ori chiar a unor idei factice *(Trecea convoiul mortuar)*. Multe poezii apar astfel inegale, adaugă criticul, desprinzînd „versuri sau chiar strofe minunate" din contextul unor creaţii neizbutite, în ansamblu, ca *Fără ţară, Atunci, Boboteaza, Aducerile-aminte, Noapte, Pribeag*. Alte obiecţii ale criticului — după părerea noastră exagerate — vizează o serie de licenţe de domeniul versificaţiei, asupra cărora nu ne mai oprim.

Puţinele poezii socotite „vrednice de talentul de odinioară al d-lui Goga" sînt *Sîngele* (comparată cu *Rugăciune*, „care totuşi îi e superioară"), *Pribeag străin* (ale cărei cîteva versuri „sînt poate cele mai frumoase din volum"), *În mormînt la Argeş* („frumoasă prin idee, prin sentiment, prin ecoul poetic") şi, mai presus de toate, *Portretul*, a cărui valoare deosebită „nu stă în cuvinte, în imagini care se pot detaşa, care pot face impresie şi cînd sînt izolate, ci rezultă din totalitatea bucăţii". Datorită acestor cîteva poezii, conchide Ibrăileanu, reproşîndu-i totodată autorului că nu s-a decis „să renunţe la două treimi din bucăţile sale, iar restul să-l tipărească într-o simplă şi sobră plachetă", Goga rămîne încă totuşi „primul poet al generaţiei sale, poate unicul poet adevărat, prin seriozitatea concepţiei, prin puterea avîntului şi prin originalitatea formei" — apreciere ce are însă evident în vedere, în primul rînd, creaţia valoroasă a începuturilor, pe care cele cîteva piese reţinute din *Cîntecele fără ţară* n-au făcut decît să o sporească.

După acest substanţial articol al lui G. Ibrăileanu, bibliografia critică asupra poeziei lui Goga nu mai înregistrează rostiri notabile, pînă în anul alegerii poetului ca membru al Academiei Române (1923), cînd personalitatea noului academician face obiectul unui întins şi elogios examen, din partea lui G. Bogdan-Duică, autorul tradiţionalului „răspuns" la discur-

Scanned with OKEN Scanner

sul de recepţie al sărbătoritului[71]. Alocuţiunea eruditului dascăl literat, departe de a se reduce la un obişnuit omagiu de circumstanţă, atinge proporţiile unui adevărat studiu, ce îmbină producerea de documente, biografice şi chiar istorice, cu interpretarea — din păcate, adesea impresionistă — a numeroase texte, mai mult sau mai puţin reprezentative, îndeosebi din primele trei volume ale poetului (lucru curios: ca şi în cazul altor cercetări de sinteză, ciclul de *Cîntece fără ţară* este trecut cu vederea şi de către scrupulosul istoric literar clujean!). Notabilă, în acest studiu, ni se pare mai cu seamă încercarea autorului de a stabili sursele atitudinilor fundamentale ale liricii lui Goga, printr-o serie de referiri precise la ambianţa ereditară şi la diversele medii sociale ce au contribuit la formaţia scriitorului[72]. Temperamentul de luptător al poetului este astfel explicat ca un corolar al unei dominante psihice colective, proprii tipului montan din zona Răşinarilor, modelat în acest sens atît de unele împrejurări istorice, evocate de critic cu precizia cercetătorului pasionat de arhive, cît şi de însăşi poziţia geografică şi ocupaţiile tradiţionale ale răşinărenilor — în majoritate oieri, crescuţi în spiritul demnităţii lor de oameni liberi, deprinşi a colinda nestingheriţi ţara şi a stabili legături nu numai economice, ci şi sufleteşti, cu fraţii de pe ambele versante ale lanţului carpatin. „De aici s-au abătut şi în poezia lui O. Goga, conchide Bogdan-Duică, oile şi răbojul lor, juzii lăcrămători la împăratul şi poezia pădurii clocotitoare. În aceste ecouri răsună caracterul vechei regiuni oiereşti şi luptele sale". Dar Goga nu este „răşinărean curat", precizează biograful său: „el este şi de aiurea", deoarece bunicul său, „ţăran care-i semăna bine la faţă", a trăit într-o comună românească de pe valea Tîrnavei Mici, Crăciunelul de sus, unde venea adeseori, vara, şi poetul, „ca să simtă — fără să o caute — poezia cîmpenească". „Pe acolo zilele erau încă pline de plîn-

[71] A se vedea *Răspunsul d-lui G. Bogdan-Duică*, în vol. Octavian Goga, *Coşbuc*, discurs de primire rostit în şedinţa solemnă la 10 mai 1923, Bucureşti, „Cultura naţională", 1923, p. 29—53.

[72] După cum s-a putut constata ulterior, o bună parte din informaţiile revelatoare utilizate de critic în această privinţă constituie substanţa amplei scrisori adresate lui de către Goga însuşi, nu cu mult înaintea recepţiei sale la Academie (cf. textul scrisorii în culegerea de *Pagini noi*, din care am mai citat). Alte intuiţii ale criticului vor fi confirmate în *Fragmente autobiografice*.

gerile foştilor iobagi liberi de abia de vreo 35—40 de ani; de truda clăcaşilor; şi firește luminate şi de mulţumiri plugăreşti. Pe acolo serile bunilor oameni de pe Tîrnavă erau moi, calde, parfumate de busuioc şi tămîiţă; şi pline de basme, de superstiţii" — ceea ce-i sugerează criticului o a doua coordonată a lirismului lui Goga: „De acolo curg în operă notele sensibilităţii fragile, tulburate chiar şi de cele mai uşoare ciocniri cu realităţile". Şi concluzia, evidenţiind — poate exagerat — specificul local al creaţiei poetului: „Aşa se lămureşte cum în opera lui Goga respiră şi şesul ardelenesc, şi muntele ardelenesc, şi toată vieaţa lui, plugărească, oierească, popească (într-un alt paragraf, fusese comentată şi această latură a ascendenţei scriitorului — n. n.); respiră aşa încît începutul cărţilor lui de versuri a fost şi este tipic, caracteristic, *regionalist*". Alte elemente ale formaţiei lui Goga sînt deduse din contactul său cu literatura maghiară (Petőfi îl atrăsese ca „apostol al libertăţii", Mikszáth ca „pictor mare al vieţii de la ţară", iar „posomorîtul Madách" prin „predilecţia sa pentru temeliele vieţii") sau rusă (în speţă Dostoievski, „din a cărui mare milă socială ceva esenţial a rămas statornic şi în sufletul poetului român"). Cercetarea paralelă a biografiei şi a configuraţiei spirituale a scriitorului este urmată apoi de caracterizarea operei, sub aspectul „celulei sentimentale" care a generat-o, ca şi sub acela al raportului dintre observaţie şi expresie, dintre atitudinea de „publicist în versuri" a luptătorului din prima culegere şi aceea de creator ce a acceptat „arta pentru artă", din cel de-al treilea volum al său; dintre imaginile fragmentate în idile şi balade, oferite de Coşbuc şi acelea globale şi străbătute de accente grave, zugrăvite de poetul dublat de publicist şi sociolog etc. Se fac de asemenea unele consideraţii în legătură cu tipurile umane ce populează această „monografie sufletească a unui sat din Ardeal", cu specificul şi funcţionalitatea cadrului natural („zugrăvind natura, poetul nu rămîne în margini de pastel realist ori idealizator", ci „împinge de la sine realitatea pentru ca din ea, în vers, să rămîie etericul sufletesc expirat din ea" . . .), cu utilizarea adecvată a unor picioare metrice, cu „prometeica sbatere" ce definește unele stanțe erotice ale aceluiaşi volum etc., pentru a se trece apoi, metodic, la prezentarea culegerilor următoare: *Ne cheamă pămîntul*, unde „poetul altruismului apare şi mai bine

Scanned with OKEN Scanner

cucerit simţirilor sociale", fără a neglija însă „poezia propriului suflet, confesiunea poetică", generatoare de „artă pură, fără intrusiune de umbriri sociale" şi *Din umbra zidurilor*, unde artistul „s-a ridicat la o filozofie de sentiment, care adie din tot volumul şi îi dă unitate, nu de subiect ca în volumul întîi, sau de criteriu social, ca în volumul al doilea, ci de razim pe singura filozofie admisibilă poeţilor lirici: pe o filozofie găsită pe calea sentimentului, nu pe a teoriei". În dezacord cu ceilalţi interpreţi ai liricii lui Goga, G. Bogdan-Duică apreciază deci devenirile acesteia, remarcînd progresele realizate de poet în direcţia „personalizării" şi a „rafinării sentimentale" şi încheindu-şi alocuţiunea cu elogii semnificative sub acelaşi unghi de vedere: „Din volbura războinică Te înalţi spre seninătatea poeziei filozofizate" — ş.a.m.d. Cadrul festiv în care şi-a prezentat criticul expunerea justifica însă, la urma urmelor, entuziasmul său nediferenţiat.

Omagii de o tonalitate similară întîlnim de altfel şi în presa vremii. Astfel *Cele trei Crişuri*, consemnînd evenimentul, îi consacră poetului rînduri nu mai puţin entuziaste, ce-l conduc pe autor la concluzia că, în Ardeal, „Goga a reprezentat apogeul curentului democratic în domeniul literar şi politic"[73]. Iar *Cugetul românesc*, într-un medalion redacţional, schiţează în termeni şi mai sugestivi personalitatea noului academician, solidarizîndu-se în final cu „uralele sufleteşti ale acelora cari i-au însoţit, cu gîndul, primirea în sînul Academiei"[74].

Dimensiunea patriotică şi socială, axată pe elemente de etnografie şi folclor din Transilvania, a liricii lui Octavian Goga va decide de fapt şi în continuare — cu puţine excepţii — destinul poetului, în critica şi istoria literară românească. Din această perspectivă va fi comentată, în general, şi culegerea sa

[73] Gh. Tulbure, *Octavian Goga*, în „*Cele trei Crişuri*", an. IV, nr. 6, iunie 1923, p. 90—91.

[74] „Sentimentalitatea românească asemeni cusăturilor pe ii de fete frumoase, asemeni prispelor prieteneşti, asemeni glasului de nai şi cobză, cu pitorescul simţit, mai mult decît văzut, e poezia din „*La noi*", din „*Lae Chioru*" şi celelalte surori ale acestora. Sbucium de românism, coclit în ciaunul amar de aramă străină, clocotitor înăuntru, sbucnit aprig în afară, e poezia din „*Oltul*", din „*Clăcaşii*" şi celelalte înrudite. — Pitorescul românesc trecut dincolo de graniţa valorilor estetice, etnice, patriotism ridicat prin putere şi adevăr mai sus de preţul său. — Octavian Goga e poetul acestei poezii". (C. R., *Octavian Goga la Academie*, în „*Cugetul românesc*", an. II, 1923, p. 519).

Scanned with OKEN Scanner

de *Poezii* din 1924, ca şi încununarea — în acelaşi an — a creaţiei sale cu unul din premiile oferite de Ministerul Artelor, ori sărbătorirea (1931) a cincizeci de ani de la naşterea poetului. Am putea menţiona în privinţa aceasta, rămînînd deocamdată în limitele deceniului al treilea, recenzia lui V. Russu Şirianu (care insistă însă şi asupra caracterului de *universalitate* — „prin accent, prin *realizare*, iar nu prin speţă" — al poeziei de „enorm românism" a lui Goga, asociind-o astfel cu *Marseillaise*-a şi cu *Sciţii* lui A. Blok[75]), articolul omagial al poetului Al. T. Stamatiad (înţesat altfel de locuri comune şi de elogii sforăitoare[76]), consemnarea — prilejuită de acelaşi eveniment — din *Cele trei Crişuri*[77], precum şi medalionul din 1927 al lui Al. Bădăuţă[78] sau referirile din expunerile mai cuprinzătoare, privind fenomenul literar românesc, ale lui I. A. Bassarabescu (1928) şi Liviu Rebreanu (1928) — ambii înclinînd însă a-l anexa pur şi simplu pe poet, fără nici una din distincţiile necesare, mişcării semănătoriste[79]. Singurii care — fără a o deprecia, firește, în întregime — privesc cu oarecare scepticism această latură a creaţiei lui Goga, refuzîndu-i în consecinţă şi vitalitatea estetică sînt, în perioada la care ne raportăm, Perpessicius şi Pompiliu Constantinescu (pe braconierul sentenţios Ion Foti nu-l putem decît eventual aminti, în acest context, cu toate eforturile de savanterie din stufoasa-i cercetare, în două părţi, din 1921[80]). Succinta menţiune din *Repertoriul critic* al celui dintîi, precizînd că apariţia volumului retrospectiv din 1924 supune această operă unui *examen* „în faţa cetitorului de azi", sfîrşeşte prin a sugera caducitatea

[75] V. Russu Şirianu, *Octavian Goga: „Poezii"*, în „*Cugetul românesc*", an. III, nr. 2—4, aprilie-iunie 1924, p. 231—233.

[76] Al. T. Stamatiad, *Octavian Goga. Străjerul sufletului românesc*, în „*Convorbiri literare*", an. LXI, 1924, p. 625—627. Reprod. în vol. *Cîţi-va scriitori*, Arad, 1925, p. 3—9.

[77] *Doi premiaţi: Mihail Sadoveanu, Octavian Goga*, în „*Cele trei Crişuri*", an. V, nr. 6, iunie 1924, p. 95.

[78] Al. Bădăuţă, *O. Goga*, în „*Viaţa literară*", an. II, nr. 42, 19 martie 1927, p. 1.

[79] I. A. Bassarabescu, *Două epoci din literatura română* (comunicare academică), Bucureşti, „Cultura naţională", 1928, p. 3, 6—7; Liviu Rebreanu, *Scrisul românesc ardelean mai nou*, în vol. *Transilvania, Banatul, Crişana, Maramureşul. 1918—1928*, II, Bucureşti, „Cultura naţională", 1929, p. 1151.

[80] Ion Foti, *Poezia d-lui Octavian Goga*, în „*Cele trei Crişuri*", an. II, nr. 20, 1 dec. 1921, p. 619—626 şi nr. 21, 15 dec. 1921, p. 656—662.

Scanned with OKEN Scanner

unei părți din poezia „scrisă în marginea istoriei naționale", a lui Goga; căci dacă „volumele din mijloc cuprind o poezie mai interioară, mai personală", „versificările pe tema neutralității și a idealului național", de pildă, suferă de un retorism ce le face greu de recuperat[81]. De pe poziții pînă la un punct asemănătoare este analizată lirica lui Goga și în medalionul din 1925 al lui Pompiliu Constantinescu. Mai generos în aprecierea *talentului* — de nimeni contestat, altfel — al poetului, criticul de la *Mișcarea literară* nu-i refuză atît de categoric virtuțile, socotind că, „născută din împrejurări unice, poesia patriotică a d-lui Goga și-a păstrat accentul cald al sincerității și a tradus o suferință reală, învăluind în magia artei aspirațiile uriașe ale unui neam împilat". Cele două „mari calități creatoare" pe care i le recunoaște („o armonie furtunatecă, cu adînci rezonanțe de orgă și o limbă nouă — fericită contopire de expresii neaoș românești și de miresmate cuvinte eclesiastice") nu i se par însă totuși suficiente, pentru a-l salva pe autor din impasul perisabilității, întrucît „poesia d-lui Goga e atinsă de caducitatea fondului" (excepție făcînd doar „cîteva *Cîntece* și pastele — restul liricei erotice e o pastisă a lui Eminescu"). Mult mai modeștii competitori Cerna și Iosif „îi vor supraviețui" deci lui Goga, „prin trăinicia fondului poetic", chiar dacă ultimul „e adevăratul făuritor de limbă și armonie originală". Recunoștința posterității îl va avea în vedere, fără îndoială, pe *tribunul* conștiinței românești; *poetul*, „ursit de soartă la cel mai frumos rol pămîntesc", va trebui să se consoleze însă cu gloria trecătoare a momentului[82].

În opoziție cu acest punct de vedere, excesiv estetizant, E. Lovinescu își va menține atitudinea principial favorabilă și încrezătoare în durabilitatea liricii lui Goga, și în perspectiva studiului său de sinteză din *Istoria literaturii române contemporane* (1927). Îmbinînd „facultatea de a se resorbi într-o colectivitate etnică, mesianismul, ruralismul, revulsiunea desrădăcinării etc." — conchide aici criticul, devenit istoric literar — „cu o puternică originalitate formală, în construcția strofei, în armonie, în ritm, în imagine și vocabular", Goga a

[81] Perpessicius, *Repertoriu critic*, Arad, 1925, p. 93—94 (recenzie reprodusă din *„Buletinul cărții"*, martie 1924, p. 34).

[82] Pompiliu Constantinescu, *Octavian Goga*, în *„Mișcarea literară"*, an. II, nr. 34—35, 4—11 iulie 1925, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

reprezentat „în forma lor cea mai isbutită“ și, în parte, a determinat chiar, aspirațiile epocii sale, concretizate, în direcțiile lor esențiale, în acțiunea semănătorismului. Înzestrată de la început „cu un caracter de autenticitate evidentă“, lirica sa nu va putea fi deci nicicînd ignorată, în ceea ce are ea mai valoros și mai personal: „Unitate temperamentală, originalitate de expresie, știință arhitectonică, observație a amănuntului topic, discernămînt psihologic — toate la un loc, și dincolo de finalismul sămănătorist, îi destină operei poetului ardelean un loc propriu în evoluția poeziei românești“[83].

Cincantenarul lui Goga readuce în actualitate personalitatea poetului. La Academie și în Parlament au loc festivități, ce antrenează un mare număr de vorbitori (ziarele vremii menționează peste 30 de asemenea discursuri omagiale, rostite numai în cele două ședințe festive, din 12 și 16 decembrie 1931, ale Camerei și Senatului). Unele voci ce s-au pronunțat cu acest prilej merită negreșit a fi reținute, fie și numai pentru prestigiul vorbitorilor. Alegerea noastră a căzut asupra a două nume: N. Iorga și M. Sadoveanu — primul rostindu-și alocuțiunea în fața deputaților, celălalt adresîndu-se senatorilor. Spicuim din ambele intervenții, regretînd că nu le putem reproduce integral. *N. Iorga*: „. . . . nu există un om de bun gust, care să nu recunoască faptul că domnul Octavian Goga este cel mai însemnat reprezentant al poeziei românești de la începutul secolului în care trăim“[84]. *M. Sadoveanu:* „Octavian Goga îmi vorbea într-un rînd despre impresiunea profundă pe care i-au făcut-o cîndva, la poalele munților Apuseni, colindele din ajunul Sfintei Nașteri, cîntecele acestea, păstrate în poporul nostru, de milenii, spunea el, îmi păreau ca ceva izvorînd din pămînt ca un glas teluric. Legea vieții acestui neam, domnilor senatori, vine de departe, din acest suspin teluric. Orientarea

[83] E. Lovinescu, *Evoluția poeziei lirice*, București, Ed. „Ancora“, 1927, p. 15—31. Majoritatea observațiilor de detaliu, cuprinse în acest capitol, își află sursa în cronicile și articolele mai vechi ale autorului, la care ne-am referit. Din aceeași substanță se nutrește și comentariul inclus în compendiul din 1937.

[84] *Cuvîntarea d-lui profesor N. Iorga*, în „*Neamul românesc*“, an. XXVI, nr. 286, 18 dec. 1931, p. 3.

noastră de astăzi este cerută de un comandament al morților. Cine nu-l înțelege, se desparte de organismul viu al națiunii"[85].

O serie de publicații consemnează de asemenea evenimentul, în articole ale căror autori nu-și precupețesc nici ei elogiile, la adresa sărbătoritului. *Viața românească*, de pildă, numindu-l „marele poet al renașterii și întregirii noastre naționale" și totodată „acela al desrobirii sociale a țărănimii oprimate", și-l revendică „în această ipostază" drept „poetul visat de primele idealuri de artă socială ale acestei reviste, în primul său program"[86]. *Neamul românesc* al lui Iorga îi dedică un entuziast omagiu, semnat de Cicerone Theodorescu[87], iar *Societatea de mîine* găsește prilejul de a stărui mai îndelung asupra personalității sale, publicînd studiul pertinent și îndrăzneț, prin concluziile ce le propunea, al lui Ion Breazu, precum și o prezentare caldă, reliefînd împletirea organică dintre atitudinea poetului și aceea a publicistului Goga, sub semnătura lui Olimpiu Boitoș[88]. Reținem din studiul viitorului profesor al Universității clujene, între altele, opiniile mai nuanțate în legătură cu ecourile eminesciene din lirica intimă a poetului, unele aprecieri privindu-i pe înaintașii ardeleni, ori raporturile *Luceafărului* cu mișcarea semănătoristă, ca și considerațiile finale, cu accente polemice la adresa celor ce tindeau a absolutiza, în dauna *poetului*, virtuțile *omului politic*. „Pe Octavian Goga, nota în acest ultim sens Ion Breazu, îl vrem al poeziei, mai presus de toate. Amintească alții, din acest prilej sărbătoresc, oricît ar vrea, de omul politic și de gazetar; fără de-a nega lui Oct. Goga aceste calități, noi ne mulțumim să amintim de poet, fiind siguri că astfel ne-am apropiat mai mult de crîmpeiul de eternitate din personalitatea lui. Aducem aminte de poet în semn de omagiu, dar și ca un memento. Nu putem uita că în cea din urmă poezie, Oct. Goga a făcut o promisiune, a cărei împlinire noi n-am desperat să o așteptăm" (se

[85] V. textul cuvîntării rostite în senat, în „*Neamul românesc*", an. XXVI, nr. 286, 18 dec. 1931, p. 3.

[86] „V. R.", *Sărbătorirea d-lui Octavian Goga*, în „*Viața românească*", an. XXIII, nr. 11—12, noiembrie-decembrie 1931, p. 195.

[87] *Cei cincizeci de ani ai lui Octavian Goga*, în „*Neamul românesc*", an. XXVI, nr. 272, 2 dec. 1931, p. 1.

[88] Ion Breazu, *Octavian Goga*, în „*Societatea de mîine*", an. VIII, nr. 20, dec. 1931, p. 391—392; Olimpiu Boitoș, *Două aniversări. Sărbătorirea d-lor N. Iorga și O. Goga*, ibid., p. 398.

Scanned with OKEN Scanner

citează strofa finală a poemului *Din larg*). Alte articole omagiale, eseuri critice, conferințe etc. publică *Gîndirea* — care-i consacră chiar lui Goga un număr special, urmărind contribuția omului politic, a poetului și a dramaturgului la dezvoltarea conștiinței noastre naționale și la promovarea unei literaturi mesianice, străbătute de suflu patriotic (aspecte cercetate, evident, de pe pozițiile ideologice ale grupării[89]), apoi buletinul craiovean *Ion Maiorescu*[90], periodicul efemer de la Cluj, *Hyperion*,[91] *Universul* (nr. 44/1931 — I. Lupaș), *Cronica* (nr. 9/1931) ș. a.

Interesîndu-ne exclusiv soarta *poetului*, în critica acelor ani, facem abstracție de o seamă de recenzii ce au ca obiect *publicistica* scriitorului, ca și de multitudinea materialelor ce analizează activitatea sau schițează profilul *omului politic* Goga[92], socotind în schimb utilă — mai ales în perspectiva unei încadrări mai largi a personalității poetului, în mișcarea literar-artistică a vremii — fie și numai menționarea unor fragmente memorialistice, cum este evocarea acelei întîlniri nocturne cu autorul *Oltului*, din volumul de *Cronici fantaziste neliterare* (București, 1927) al lui N. N. Tonitza, ori capitolul intitulat chiar *Octavian Goga*, din prețioasele *Amintiri de la „Luceafărul"* ale lui Oct. C. Tăslăuanu (București, 1936). Dincolo de

[89] V. „*Gîndirea*", an. XI, nr. 11, noiembrie 1931. Semnează: A. Maniu *(Răşinarii)*, Al. O. Teodoreanu *(Două solii)*, R. Dragnea *(Octavian Goga şi principiul naţional)*, Const. D. Ionescu *(Poetul Octavian Goga)*, Dragoş Protopopescu *(Octavian Goga dramaturgul)*, N. Crainic *(În marginea unor sărbătoriri)*.

[90] Prof. Ilie Ion, *Octavian Goga* (conferință ținută în sala Teatrului Național din Craiova), în „*Ion Maiorescu*", an. II, nr. 3—4, martie-aprilie 1932, p. 3—30.

[91] C. Argintaru, *Octavian Goga* și Al. Hodoș, *Omagiu lui Octavian Goga*, în „*Hyperion*", an. I, nr. 1, ian. 1932, p. 10 și nr. 3, martie 1932, p. 1—5.

[92] Notăm totuși, din prima categorie, recenzia lui Pompiliu Constrantinescu la *Mustul care fierbe*, inclusă (după apariția ei în „*Viața literară*", an. II, nr. 52/1927) sub titlul *Un poet al naționalismului*, în volumul său din 1928, *Opere și autori*, p. 62—66; de asemenea, comentariul lui T. Vianu asupra *Fragmentelor autobiografice*, cu titlul *Octavian Goga vorbind studenților*, din vol. *Studii și portrete literare*, Craiova, 1938, p. 98—106. Dintre celelalte, reținem două broșuri: Zaharia Boila, *Un braconier politic: Octavian Goga*, Diciosînmărtin, 1924, 32 p. și Ștefan G. Boțoiu, *Animatorii marelui ideal. Octavian Goga*, Craiova, 1930, 60 p.; de asemenea, studiul lui S. Tzigara-Samurcaș, *Naționalismul lui Octavian Goga*, din „*Convorbiri literare*", an. 66, nr. 6, iunie 1933, p. 526—537.

Scanned with OKEN Scanner

cîteva pasaje din care se întrevede parcă regretul ascuns al autorului de a nu fi putut beneficia de o glorie asemănătoare aceleia de care s-a bucurat colegul său de ideal, se pot desprinde, din paginile acestuia din urmă, numeroase sugestii profitabile, îndeosebi sub unghiul mult discutatei dualităţi sufleteşti a poetului[93].

Seria evocărilor şi a mărturiilor inedite va spori, evident, după moartea scriitorului. Înainte de a face bilanţul critic al anilor 1938—1939, am dori să mai semnalăm însă o contribuţie eseistică, notabilă în special prin intenţia autorului de a-l înfăţişa pe Goga străinătăţii. Este vorba de portretul sintetic pe care i-l consacră I. Biberi, în cuprinsul volumului său, apărut la Paris (éditions Corymbe), în 1937; *Etudes sur la littérature roumaine contemporaine* (p. 25—26). Structura temperamentală a poetului este sugerată aici mai întîi prin stabilirea diferenţei specifice dintre opera sa, ce constituie „o lecţie de energie şi de vigoare", şi literatura de o cu totul altă factură a lui Sadoveanu (al cărui profil psihologic fusese schiţat în capitolul anterior al volumului): „La littérature de M. Sadoveanu reflétait le caractère contemplatif et poétique du Moldave; les vers d'Octavian Goga exprimeront la fougue révolutionnaire, l'effervescence indomptée, la volonté tenace de la population de Transylvanie, qui se trouvait sous une domination étrangère. Les deux écrivains ont embrassé les aspirations les plus profondes de leurs semblables. Malgré la variété de leur talent, reflet de deux sensibilités différentes, ils ont exprimé également deux tendances foncières de l'âme roumaine, car ils se sont identifiés à des états d'âme collectifs". După care sînt rezumate principalele caracteristici ale liricii lui Goga (inspiraţie şi tendinţă naţională şi socială, mesianism, viziune profetică etc.), pentru a se conchide apoi, scurt: „Un accent puissant, par endroits véhément et biblique, une expression colorée, un style

[93] Notele subiective amintite se vor evidenţia şi mai mult în lucrarea următoare a lui Oct. C. Tăslăuanu, *Octavian Goga. Amintiri şi contribuţii la istoricul revistei „Luceafărul"*, Bucureşti, 1939. Alte contribuţii memorialistice din aceeaşi perioadă (cum sînt cele publicate de B. Păcuraru în *„Hotarul"*, an II, nr. 9—10/1935 sau de Lucian Costin în *„Banatul literar"*, an. II, nr. 1—2/1935 ş.a.) nu prezintă în general importanţă.

Scanned with OKEN Scanner

ailé, des images suggestives et originales, donnent aux écrits et aux discours d'Octavian Goga une force et un mouvement non encore rencontrés dans la littérature roumaine".

Moartea scriitorului, în 7 mai 1938 (orele 14 şi 6 minute, cum ţin să precizeze reporterii pedanţi), declanşează cel mai puternic „val" publicistic din cîte a cunoscut cariera sa, atît de tragic şi pretimpuriu încheiată. Primele iniţiative aparţin, după cum e şi firesc, cotidianelor, dintre care unele — *Timpul*, dar mai ales *Porunca vremii* — relatează detaliat împrejurările morţii şi întregul ceremonial al înmormîntării, publicînd totodată numeroase mărturii şi mai ales articole, în care este evocată personalitatea celui dispărut. Viitorii biografi şi exegeţi ai lui Octavian Goga vor putea afla îndeosebi în *Porunca vremii* (an. VII, nrele din mai — iulie 1938) zeci de materiale documentare preţioase, pentru reconstituirea portretului moral şi a destinului atît de agitat şi de sinuos al scriitorului şi omului politic[94]. Din paginile celuilalt cotidian amintit va trebui să detaşăm, negreşit, articolul lui Miron R. Paraschivescu, atestînd, mai presus de toate, adeziunea unei anume direcţii a tinerei generaţii de poeţi, faţă de virtuţile „poziţiei combative a artistului", a cărei expresie superioară este socotită lirica lui Goga[95].

Din multitudinea necroloagelor şi a evocărilor, a eseurilor şi a studiilor prilejuite de dispariţia scriitorului, cîteva se impun a fi reţinute cu precădere, fie şi numai pentru personalitatea semnatarilor (deşi, în majoritatea cazurilor, semnăturile îşi au şi acoperirea necesară în substanţă): N. Iorga, P. Constantinescu, Izabela Sadoveanu, T. Vianu, G. Călinescu, Camil Petrescu, N. I. Popa, Ş. Cioculescu, I. Chinezu, A. P. Bănuţ (ordinea este aceea a apariţiilor).

[94] Pentru bogăţia informaţiei şi diversitatea pieselor iconografice pe care le cuprind, am atrage atenţia în special asupra numerelor 1078 (din 10 mai 1938 — cu amplul reportaj al lui N. Crevedia), 1079 (12 mai), 1080 (13 mai), 1091 (14 mai), 1108 (19 iunie — nr. omagial, în 36 de pagini, cu contribuţii substanţiale, datorate lui I. Lupaş, I. Petrovici, D. Ciurezu, N. Crevedia, V. Şotropa, P. Vizirescu, H. Niţulescu, C. Lubinschi, C. Nicolau-Stroeşti, etc., etc.), 1112 (25 iunie), 1122 (8 iulie — cu relatările medicului care l-a asistat) ş.a.

[95] Miron R. Paraschivescu, *Poezia lui Goga*, în „*Timpul*", an. II, nr. 363, 9 mai 1938, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

Evocarea caldă a eminentului „om care a fost" de către directorul *Neamului românesc* e organizată sugestiv (procedeul îl caracterizează pe Iorga în tot ce a scris, în genul acesta, dificil, prin riscurile pe care le comportă) în jurul unei splendide metafore, cu funcţie vădit intensificatoare: „S-a ars pe sine prin flacăra nestinsă ce ardea în el". Pregătită de un exordiu ce defineşte însuşi sensul unei existenţe febrile, ideea este reluată apoi şi susţinută printr-o serie de referinţe ce-l conduc pe autor la o nouă cocluzie, nu mai puţin sugestivă: „S-a distrus urmărind năluca", dovadă că, „supt platoşa de zale (a luptătorului, n.n.) era, cum putea să se prevadă, tot poetul". Abandonarea de către Goga a poeziei, „în urmărirea fugarelor satisfacţii ale politicii" stimulează — paradoxal poate, dacă ne raportăm la propriu-i destin — regretul criticului, în cuprinsul unui alt articol, scris cu acelaşi prilej. Idealul înalt al artei nu l-a părăsit totuşi nici sub zodia noilor sale tribulaţii, notează însă şi de astă dată Iorga, căci „ceea ce era în adevăr viu în el era această obsesie a cuvîntului nobil, a comparaţiei plastice, a perioadei largi şi bogate", încît „îmbătrînit politiceşte în neizbînda ce i se putea profetisa, el isprăveşte tînăr în suflet prin toate mijloacele acestei minuni care, peste orice, rămîne poesia"[96].

Atras şi în alte împrejurări (cf. *Un poet al naţionalismului*) mai curînd de personalitatea tribunului, decît de imaginea poetului, Pompiliu Constantinescu nu se dezminte nici de data aceasta, definindu-l prin formula „voinţei în mişcare" şi numindu-l chiar (ideea nu era însă nouă[97]) „ultimul reprezentant al Şcolii Ardelene", a cărui operă „a coborît în sensibilitate şi în social un postulat ideologic şi a transpus în contemplaţie o tradiţie de luptă, întru conservarea individualităţii etnice". Militantismul poetului, considerat a fi „formula sensi-

[96] N. Iorga, *Un suflet de luptă*, în „*Neamul românesc*", an XXXIII, nr. 101, 10 mai 1938, p. 1 şi *Doi înaintaşi: Delavrancea şi Goga*, în „*Cuget clar*", nr. 44 din 1938 (art. reprodus şi în „*Neamul românesc*", nr. 103, 13 mai 1938). În aceeaşi publicaţie au mai apărut articole semnate de Silviu Cernea (nr. 103), general Schina, D.K/arnabatt/, Prof. I. Clinciu (toate în nr. 104) ş.a. Menţionăm tot aici, dată fiind poziţia pe care se situează autorul articolului: Dan Smântânescu, *Sămănătorismul lui Octavian Goga*, în „*Universul literar*", an. XLVII, nr. 13, 14 mai 1938, p. 3.

[97] Cf. Ion Breazu, art. cit. Cf. şi o altă sinteză a aceluiaşi, din „*Gazeta ilustrată*", an. III, nr. 5, mai 1934, p. 76.

Scanned with OKEN Scanner

bilităţii lui", nu i se pare deci criticului „un militantism revoluţionar, ci de reintegrare, într-o voinţă obştească, într-o entitate atavică". Înzestrat cu o vădită capacitate de adaptare la „temele de circumstanţă ale istoriei", Goga nu şi-a refuzat însă nici satisfacţiile personale, chiar dacă uneori „a suferit de resemnările impuse" şi „s-a răzvrătit împotriva circumstanţelor vitrege", deoarece ori de cîte ori a triumfat, „a ştiut să-şi strige triumful": „a iubit astfel cuvîntul scris sau vorbit, ca pe oglinda măritoare în care s-a reflectat, contemplîndu-şi în imaginile ei mişcătoare voinţa imperială". Lupta poetului şi a creatorului, sincronizată cu diversele iniţiative convergente ale „naţonalismului romantic din preajma lui 1916" (Delavrancea, N. Filipescu, Take Ionescu) şi pregătită de acţiunea energică şi multilaterală a lui Iorga, a fost subordonată, în consecinţă, doar *dinamizării* conştiinţei noastre naţionale, fiind totodată sortită să se încheie, firesc, o dată cu realizarea istorică a idealurilor colective. „Voinţa personală" a lui Goga n-a încetat, cu toate acestea, să se afirme, sperînd a-şi afla terenul propice în politica concretă, ceea ce nu i-a mai reuşit însă în aceeaşi măsură, lipsindu-i înzestrarea necesară doctrinarului şi conducătorului politic („Goga a fost un dictator prin verb" — îl defineşte plastic Pompiliu Constantinescu).

Din acelaşi unghi — inevitabil subiectiv, în fond — al literatului străin de pasiuni exclusiv laice (în raport cu religia artei) schiţează criticul şi portretul scriitorului, în partea finală a studiului său, din care spicuim următoarele două secvenţe, definitorii pentru atitudinea sa de ansamblu: „Goga a fost un aristocrat, un orgolios din familia de spirite a lui Barrès, mai puţin complex, mai puţin neliniştit, un poet al energiei etnice, un posedat al verbului, pentru care acţiunea a fost un derivativ al visului; trăind naţionalismul prin sensibilitate, nu putea să-l trăiască şi-n practica lui politică. Cînd planurile s-au suprapus, poetul Goga a fost strivit între ele, revărsînd realitatea în vis şi visul în realitate, într-o confuză beţie". (. . .) „Pe Rebreanu îl întîlneşti la cafenea, pe stradă, la cinematograf, cu bonomia lui de patriarh burghez, pe Arghezi îl loveşti cu cotul, printre pietonii mărunţi de stat, îl vezi în librărie sau într-o redacţie, pe Sadoveanu îl surprinzi masiv şi ta-

Scanned with OKEN Scanner

citurn, pe Calea Victoriei, cu capul în pămînt, visînd la codrii şi apele Moldovei — pe Goga îl vedeai numai la Academie, la festivităţi şi la tribună"[98].

Articolul Izabelei Sadoveanu, amintit în acest context mai mult din consideraţie faţă de autoare, ce s-a ostenit cu modestie, timp de cîteva decenii, în branşa adesea ingrată a foiletonisticii, nu oferă în general puncte de vedere inedite. Ca şi atîţia alţi glosatori ce nu-şi asumă riscurile unor atitudini, preferîndu-le mersul în derivă, comentatoarea îşi informează cursiv cititorii asupra cîtorva momente din biografia lui Goga, trasează principalele direcţii în care a evoluat personalitatea scriitorului şi a omului politic (fără a distinge măcar cursul unei involuţii, în scrisul *poetului*), relevă semnificaţii unanim cunoscute şi acceptate. Dacă evocările lui Iorga impresionează prin sinceritatea crezului şi a simţirii, ca şi prin ştiinţa dozării efectelor, iar studiul lui Pompiliu Constantinescu reţine şi totodată înfioară, prin luciditatea nestingherită de circumstanţă a disocierilor şi a analizei, articolul foiletonistei de la *Adevărul literar şi artistic*[99] nu străluceşte deci prin nimic asemănător, părînd mai degrabă a răspunde doar unor obligaţii redacţionale.

La o cu totul altă temperatură este scris omagiul lui Tudor Vianu — destinat de fapt a fi rostit la şezătoarea comemorativă a S.S.R. Cu disponsibilitatea sufletească ce ştim că l-a caracterizat întotdeauna, vorbitorul nu se refuză nici o clipă sentimentalităţii, dînd curs liber frazelor şi perioadelor îndoliate, cu preocuparea evidentă de a evidenţia doar laturile luminoase ale personalităţii celui dispărut (ceea ce va suscita însă aprecieri ironice, în unele menţiuni din presa vremii). Situat în categoria cîntăreţilor „care se avîntă în largul vieţii" şi astfel „prind vuetul din adîncuri, amplifică şoapta şi se rostesc prin mii de guri deodată", Goga este socotit, în interpretarea vibrant elogioasă a lui Vianu, „creatorul unei armonii noi, în care capătă expresie artistică graiul oamenilor din Ardeal, tonalităţile şi inflexiunile lor". În melodia aceasta fără corespondent în lirica românească, „sufletul nostru per-

[98] Pompiliu Constantinescu, *Octavian Goga*, în „*Vremea*", an. XI, nr. 537, 15 mai 1938, p. 8.

[99] Iz. Sadoveanu, *Octavian Goga*, în „*Adevărul literar şi artistic*", an. XVIII, nr. 910, 15 mai 1938, p. 3.

cepe o încrucișare de accente virile și de exclamații ale durerii". De aceea, „numai cine a înregistrat vreodată această melopee a adîncimii poate spune că a cunoscut cu adevărat poezia lui Goga. Iar cititorul ale cărui aparate de înregistrare au fost destul de sensibile pentru a prinde și reține acest răsunet unic, poate să uite tot ce poezia de care ne ocupăm cuprinde în ordinea intelectuală și morală, fără ca prin aceasta să piardă ceva din esențialul ei poetic" (aspect asupra căruia va stărui, cu unele nuanțări, și G. Călinescu, în *Istoria literaturii române*). Singurul regret al criticului vizează ignorarea dureroasă de către poet a ființei sale particulare, despre care „înspăimîntătorul iureș de oameni ai posterității" nu va afla aproape nimic, parcurgîndu-i versurile, deoarece „acel care a vorbit despre mase întinse de muritori nu s-a zugrăvit pe sine nici cît acei vechi meșteri care pictau în colțul cel mai ascuns al operei pe care o întocmeau, chipul lor modest". Și „ar fi totuși o mare pierdere ca din lume să dispară pînă și amintirea personalității pline de farmec și seducție a scriitorului care ne-a părăsit atît de neașteptat" (iată o caracterizare ce o dezminte pe aceea, citată, a lui Pompiliu Constantinescu!), întrucît „personalitatea aceasta a fost o mare podoabă a lumii" și ca atare „merită să trăiască în amintirea generațiilor de mîine". Aducînd apoi în discuție intenția nerealizată a poetului de a elabora o vastă lucrare asupra lui Savonarola, „călugărul fanatic și revoluționar care a aruncat pe rugul ispășirii atîtea din minunile de artă strînse în capitala Toscanei", Vianu consideră că afinitatea — mărturisită, altfel — cu iconoclastul florentin din epoca Renașterii „aruncă o interesantă lumină asupra structurii morale a scriitorului nostru, în care pasiunea de a se întrece și de a sluji se arăta și în închinarea pe care el, artistul, consimțea s-o aducă altor ideale decît acele ale creației literare". Explicația acestei afinități este aflată în acea „vocație ascunsă pentru durere", din sufletul poetului, chinuit nu o dată, contrar oricăror aparențe, de „ghiara torturii morale", cum singur o mărturisește în *Fragmente autobiografice*. Această dualitate sufletească a *tînărului* Goga, care „se hotăra atît de ușor să cînte și glumea cu atîta voe bună" (Pompiliu Constantinescu l-a avut în vedere, fără îndoială, pe un alt Goga, din ultima perioadă a vieții), pentru a se cufunda alteori „în marele ocean al durerii umane", din largul

Scanned with OKEN Scanner

căruia „se întorcea acasă cu puterile istovite, plin de răsunetele cumplitei lupte" va fi fost intuită, presupune Vianu, doar de Caragiale, care nu şi-a ascuns, tocmai de aceea, simpatia faţă de noul luceafăr al Ardealului. Relevarea umanităţii generoase a scriitorului constituie astfel esenţa contribuţiei lui Vianu, la definirea portretului său moral[100].

Pe un alt ton şi cu alte mijloace (ale criticului, dar şi ale *istoricului literar*, ce începuse mai de mult încă a-şi pregăti capitolele masivei sinteze din 1941) este omagiată personalitatea lui Octavian Goga, în cuprinsul celor două articole datorate lui G. Călinescu. Cu o pătrundere ce lărgeşte dintr-o dată orizontul — circumscris în sociologie, de majoritatea comentariilor de pînă atunci — al liricii lui Goga, marele critic proiectează brusc asupra acesteia un fascicol atît de puternic de raze, încît spulberă orice dubiu în privinţa perspectivelor ei de a înfrînge timpul. Premisa fundamentală a consideraţiilor sale, axate pe problema specificului reflectării lirice, este că „poezia lui Goga nu e oglindirea vieţii ardeleneşti plane, care e aceea din *Ion* al lui Rebreanu, ci a unui Ardeal transcendent", deoarece dacă iniţial „se putea vedea în lirismul lui o formă conspirativă de exaltaţie naţionalistă", o dată cu scurgerea vremii orice coborîre în contingent a poetului rămîne în subsidiar, pentru a fi aduse în prim-plan valorile pure şi perene ale *artei* sale. Aluzia politică, atît de transparentă într-o poezie cum este cea intitulată *Noi* — apreciată fără rezerve şi sub aspectul ei patriotic şi mobilizator — „azi s-a stins", precizează criticul, dar „a rămas liturghia stranie a acestor versuri simple" (*La noi atîţia fluturi sînt* etc.), al căror miracol rezidă în faptul că transcriu „imaginea unei lumi care jeleşte misterios pentru o durere nenumită, sentimentul unei catastrofe universale". Şi mai departe: „Mişcarea poeziei este procesională, dantescă şi jalea a rămas pură, fără conţinut" (în sensul concretului plat, imediat). De aici (se mai exemplifică, în acelaşi scop, cu cîteva versuri din *De-o să mor* şi din *Bătrîni*) şi concluzia primului articol, menită să reliefeze şi afi-

[100] Tudor Vianu, *Octavian Goga*, în „*Universul literar*", an. XLVII, nr. 14, 21 mai 1938, p. 1—2. Cf. şi vol. *Studii şi portrete literare*, Craiova, „*Ramuri*", 1938, p. 36—38. Din aceeaşi revistă, nr. 13, 14 mai 1938, mai semnalăm articolul lui T. Vlădescu, *Scumpul nostru Octavian Goga*.

Scanned with OKEN Scanner

nitatea structurală, ascunsă privirilor superficiale, dintre lirica lui Goga și aceea a celui mai ilustru înaintaș al său: „Și Eminescu și Goga cîntă un inefabil de origine metafizică, o jale fără motiv, de popor străvechi, îmbătrînit în experiența crudă a vieții, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului. De aceea poezia lui Goga este greu de comentat, dar ea e cu mult deasupra goalelor cuvinte, de un farmec tot atît de straniu și sguduitor. După Eminescu, Goga este fără îndoială întîiul poet mare, din epoca modernă și prin simplitatea aparentă a liricei lui sortit să pătrundă tot mai adînc în sufletul mulțimii, poet național totdeodată și pur ca și Eminescu“[101]. Ideea acestei prestigioase asocieri este reluată apoi și dezvoltată în cronica din *Viața românească*, cu accente polemice necruțătoare la adresa acelora ce-i tăgăduiau lui Goga, „cu vorbe mari și întortocheate“, „meritul de poet pur“, capacitatea de a înălța contingentul pe culmile de mister ale artei („Este dezolant cum estetica cea mai pompoasă, cea mai catedratică, nu e în stare să ne scoată din locurile comune“, cugetă în acest sens criticul). Adăugînd exemplelor anterioare — reexaminate și sub alte aspecte — cîteva noi strofe, din *Rugăciune* sau din *De la noi*, Călinescu revine aici cu noi precizări, în sprijinul tezei sale: „De la Eminescu nimeni n-a știut să scoată atîtea arome din cuvinte aproape obișnuite, cu un dispreț statornic de orice coloare. Ultima strofă citată (*Măria-ta! Suntem bătuți de nevoi*! — etc., n.n.) este de pildă plină de abstracturi, dar acel bisericesc «jertfele laudei» umple de fum de tămîie toată poezia. Oricît am explica cititorului de azi, că poetul face aluzie la jalea politică a ardelenilor, rugăciunea aceea smerită, plîngerea aceea biblică, rămîne gratuită și misterioasă ca și *Blestemele* fără obiect ale lui Tudor Arghezi“. Și într-o altă ordine de idei: „La Goga jelania este reală ca și melancolia eminesciană, fără a fi dulceagă. Plîngerea, bocetul sînt aici gratuite ca niște rituri misterioase și tulburătoare. Octavian Goga este după Eminescu cel mai mare creator de ceremonii noi, cel mai adînc născocitor de fioruri inedite și durabile“[102].

[101] G. Călinescu, *Octavian Goga*, în „*Adevărul literar și artistic*“, an. XVIII, nr. 911, 22 mai 1938, p. 15—16.

[102] G. Călinescu, *Octavian Goga*, în „*Viața românească*“, an. XXX, nr. 6, iunie 1938, p. 87—91.

Începutului — am spune revoluționar — de exegeză din aceste două cronici, Călinescu îi va alătura, după cum știm, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941), cîteva analize complementare, descoperind în lirica lui Goga chiar unele elemente ce-l apropie de „simbolismul ce începe să orchestreze în jurul său" („anxietatea, nostalgia de migrație, sentimentul de oscilare, condensate în cuvinte simbolice", apoi „autobiografia vagă", o serie de motive poetice — al trenurilor ori al convoiurilor mortuare, al toamnelor și al ploilor, al florilor maladive). Vom întîlni de asemenea aici acea splendidă încadrare a biografiei și a formației scriitorului, între coordonatele spiritualității ardelene și în spațiul etnografic rășinărean — operație ce-i prilejuiește pagini de proză de o mare forță evocatoare. Imaginea *semănătoristului* Goga este înlocuită astfel, în interpretarea subtilă a lui Călinescu, cu aceea a poetului *modern* printr-un anume *instinct* al marii poezii dintotdeauna.

Următoarele două omagii la care ne-am referit — al scriitorului Camil Petrescu[103] și al profesorului N. I. Popa[104] — nu-și propun sondaje mai adînci în sfera semnificațiilor estetice ale moștenirii lui Octavian Goga. Scrise însă cu emoție și înțelegere pentru destinul omului și al poetului, ele nu-și dezmint rostul de moment și chiar utilitatea în cuprinsul vastei bibliografii critice pe care, cîndva, va trebui să i-o închinăm. Unele mărturii ale lui Camil Petrescu, privind activitatea lui Goga în cadrul comitetului de direcție al *Revistei Fundațiilor*, merită chiar a fi reținute; ca și încercarea lui N. I. Popa de a explica abandonarea creației și cufundarea în vîrtejul vieții politice, drept „un refugiu, într-o poezie dinamică a acțiunii". („Maurice Barrès, poet al naționalismului francez și D'Annunzio, condotierul nemulțumirilor politice italiene — adaugă în acest sens criticul ieșean, aflîndu-i afinii pe alte meridiane — ilustrează această atitudine de poet care, vestit instinctiv de secătuirea geniului artistic creator —, se aruncă frenetic în acțiunea politică, în dauna poeziei și cu riscul de-a o înăbuși sau devia".)

[103] Camil Petrescu, *Octavian Goga*, în „*Revista Fundațiilor Regale*", an. V, nr. 6, iunie 1938, p. 483—484.

[104] N. I. Popa, *Octavian Goga*, în „*Însemnări ieșene*", an. III, vol. IV, nr. 6, iunie 1938, p. 519—520.

Scanned with OKEN Scanner

Cu spiritul său iscoditor și cu pasiunea exactității și a detaliului semnificativ, ce răstoarnă uneori ipoteze unanim acceptate, Șerban Cioculescu abordează opera lui Octavian Goga mai mult din perspectiva istoriei literare, condensînd în studiul său amplu[105] adevărate capitole de monografie. Considerată drept „una din cele mai rare structuri scriitoricești din literatura noastră", personalitatea artistului este privită sub unghiul unității temperamentale a tuturor manifestărilor ei, gravitînd în jurul *ideii naționale*. „Temperamentul de o asemenea structură combativă, precizează criticul, relevînd în continuare caracterul militant și mesianic al activității poetului și publicistului sau oratorului, este de esență politică; la Octavian Goga însă, firea luptătorului s-a unit cu o natură de artist, în căutarea vestmîntului cît mai literar". În sprijinul acestor cîteva premise, criticul nu-și refuză nici vocația de polemist, anulînd în treacăt concluziile depreciative ale lui Mihail Dragomirescu (referirile sale vizează opusculul din 1934 al acestuia, *Sămănătorism, poporanism, criticism*, pe care n-am crezut necesar a-l mai aduce în discuție, în cuprinsul acestei cercetări) și oprindu-se mai pe larg asupra informațiilor oferite de I. Lupaș, cu privire la începuturile literare ale lui Goga (*Cîteva amintiri din copilăria și din tinerețea lui Octavian Goga*, în *Țara noastră*, nr. din 29 mai 1938). Pe baza unei documentații bogate, ce tinde a amenda pînă și unele referințe din *Fragmentele autobiografice* ale poetului (debutul public la 14 ani, sau definirea primelor sale încercări ca avînd „caracter social, nu erotic"), Șerban Cioculescu conchide convingător că „majoritatea acestor versuri juvenile sînt erotice și elegiace", orientarea spre social conturîndu-se abia în etapa studiilor universitare ale lui Goga. În ambianța budapestană, evocată atît de plastic de Goga în cîteva pagini din *Mustul care fierbe*, notează criticul, „își deslușește poetul adevărata sa vocație, de cîntăreț al sufletului colectiv". Disocieri demne de reținut mai aflăm și în ce privește raportul dintre lirica lui Goga și înaintașii ei recunoscuți — nu întotdeauna însă cu distincțiile necesare: Eminescu și îndeosebi Coșbuc; de asemenea, în problema procesului intim, complex și totodată dureros, al opțiunii lui Goga pentru un anumit gen de

[105] Șerban Cioculescu, *Octavian Goga*, în *„Revista Fundațiilor Regale"*, an. V, nr. 7, iulie 1938, p. 142—158.

Scanned with OKEN Scanner

poezie, sau, mai tîrziu, după experienţa eşuată a ciclului *Din umbra zidurilor*, pentru cariera politică, spre care l-a purtat, „printr-o fatalitate organică", însuşi temperamentul său impetuos şi indivizibil. Această suită de dramatice renunţări, acceptate sub imperiul unui crez şi al unei voinţe implacabile, „este condiţia specifică a sufletelor militante, cărora nu le mai e îngăduită viaţa sufletească autonomă".

Fără a tinde către o analiză propriu-zis estetică a operei lui Goga, studiul lui Şerban Cioculescu nu şi-a pierdut totuşi actualitatea, atît pe latura lui istorico-literară, cît şi prin cele cîteva pătrunzătoare distincţii critice, pe care le-am semnalat, în mult prea succinta noastră prezentare.

Aceeaşi idee de unitate în diversitate este subliniată, în termeni ceva mai pitoreşti, de Ion Chinezu, în introducerea vastului său periplu din *Gînd românesc*[106]: „În sufletul lui Octavian Goga aceste înclinări atît de felurite (în sfera artei şi în aceea a vieţii politice — n.n.) se înfrăţesc, se întăresc şi se luminează reciproc şi vînjoasa lor împletire ne-a hărăzit una din cele mai complexe vieţi româneşti din cîte ne-a fost dat să avem în cursul sbuciumatei noastre istorii". Plasîndu-l apoi în speţa creatorilor a căror operă creşte „ca cercurile de pe oglinda unei ape, care se propagă şi se amplifică modelîndu-se după porunca unui ritm iniţial", criticul îşi propune să urmărească sistematic întregul mecanism social-cultural şi intim al producerii acestei mişcări centrifugale, aducînd în discuţie organicitatea şi rolul semănătorismului ardelean,

[106] Ion Chinezu, *Octavian Goga*, în „*Gînd românesc*", an. VI, nr. 5—12, mai-decembrie 1938, p. 325—340. Dintre celelalte materiale prilejuite de moartea scriitorului mai menţionăm: necrologul semnat de poetul Teodor Murăşanu, în „*Pagini literare*" (an. V, nr. 4—5, aprilie-mai 1938), acela publicat de I. Breazu în „*Dacoromania*", articolul lui Al. Constantinescu din „*Hotarul*" (an. V, nr. 5, mai 1938) — ce-l pastişează, printre altele, pe G. Bogdan-Duică —, un necrolog poematic din aceeaşi publicaţie (ac. nr.), semnat Al. Negură, alocuţiunea comemorativă a prof. Leca Morariu, publicată în „*Făt-Frumos*" (an. XIII, nr. 3, mai-iunie 1938), cercetarea lui R. Demetrescu, intitulată *Cum a fost privită poezia lui Goga de critica vremii* şi apărută în „*Familia*" (an. V, nr. 7, iulie-august 1938), articolul Alexandrei Verdeş din „*Preocupări literare*" (an. III, nr. 7, septembrie 1938) ş.a. Cu acelaşi prilej, cîteva broşuri, între care: Horia Teculescu, *Octavian Goga*, Braşov, 1938 (extras din „*Ţara Bîrsei*"), cuprinzînd şi unele amintiri personale ale autorului; Şt. Pavelescu, *Poetul Octavian Goga*, Suceava, 1938 (extras din Anuarul liceului „Ştefan cel Mare") ş.a.

Scanned with OKEN Scanner

stabilind consecinţele unui anume determinism geografic, în diferenţierea liricii lui Goga (caracterizată prin „dragostea de concret" şi „tendinţa de individualizare a peisajului geografic şi sufletesc"), în raport cu creaţia lui Coşbuc („duhul însuşi al omului şi pămîntului românesc de pretutindeni şi de totdeauna"), glosînd în marginea formaţiei intelectuale a poetului şi a ecourilor receptate de acesta din opera lui Dostoievski şi chiar Rousseau etc. Numeroasele analize ce punctează expunerea nu aduc, în afara cîtorva *impresii* personale, nimic inedit, faţă de ceea ce fusese relevat anterior. Studiul lui Chinezu rămîne deci, dincolo de cîteva formulări ce-l detaşează de platitudinea dăscălească obişnuită, o meritorie introducere în opera lui Goga, pentru uzul cititorului comun.

După cum era şi de aşteptat, momentul 1938 avea să stimuleze şi memoria unora dintre apropiaţii scriitorului, invitîndu-i să-şi transcrie amintirile, legate de personalitatea şi biografia celui dispărut. Cea mai întinsă contribuţie de acest gen, aceea a lui Oct. C. Tăslăuanu (apărută de fapt în volum abia în anul următor), am menţionat-o într-o altă ordine de idei[107]; de asemenea, pe aceea a istoricului I. Lupaş, unul din prietenii din copilărie ai lui Goga. Alte crîmpeie memorialistice, a căror consultare ar putea fi utilă nu numai biografului, ci şi viitorilor exegeţi ai creaţiei lui Octavian Goga aparţin — referindu-ne doar la perioada pe care o are în vedere cercetarea noastră — lui Marcu Beza[108], Olgăi Cruşevan Florescu (care publică în facsimil şi un *Sonet* inedit al poetului[109]) şi lui A. P. Bănuţ[110], publicistul de numele căruia se leagă în mare parte apariţia, în 1902, a *Luceafărului* budapestan. Semnalîndu-le, nu ne putem refuza tentaţiei de a transcrie măcar un pasaj, cu intuiţii portretistice fine şi exacte, din evocarea datorată acestuia din urmă: „Aveam impresia proaspătă, dar absolut certă, că mă găsesc în faţa unui tînăr extrem de rar,

[107] Şocat de unele consideraţii ale autorului, vădit subiective, ca şi de unele contradicţii, în raport cu cele afirmate în mai vechile *Amintiri de la „Luceafărul"* ale aceluiaşi, N. Iorga va publica un adevărat pamflet la adresa lui Oct. C. Tăslăuanu (*Un curios panegiric*, în „*Cuget clar*", an. III, nr. 51, 29 iunie 1939, p. 810—815).

[108] Marcu Beza, *Amintiri*, în „*Universul literar*", an. XLVII, nr. 14, 21 mai 1938, p. 1.

[109] Olga Cruşevan Florescu, *Mărturii despre Goga*, ibid., p. 4.

[110] A. P. Bănuţ, *Cum am cunoscut pe Octavian Goga*, în „*Pagini literare*", an. V, nr. 11—12, noiembrie-decembrie 1938, p. 404—410.

Scanned with OKEN Scanner

menit să devină în curînd un *cineva*, care o să joace un rol covîrşitor în viaţa noastră publică. Omul acesta *mic*, întrunea *mari* calităţi: o inteligenţă ascuţită, ce nu suferea contradicţia; o frază muntenească limpede, plină de imagini proaspete, absolut originale, nemai întîlnite de mine în vorba altuia. În omuleţul blond, ce-l credeam liric, se ascundea, după cum băgam de seamă, o ambiţie nemăsurată, definitiv răsvrătită împotriva celor prinşi în rugina învechitei pasivităţi (politice — n.n.). — El cerea imediată luptă şi-o nouă rînduială politică; cerea înlesnirea accesului tinerilor la conducerea trebilor publice; iar cei ce vor să conducă şi să stăpînească, poftească şi înveţe corect românește, ca să poată cuvînta la adunări, fără poticneli; însuşească-şi dumnealor limba strămoşească, ca să ştie scrie frumos la gazetă, fără compromiţătoarele greşeli de gramatică şi sintaxă. — Aveam convingerea ciudată, că stau în faţa unui om — nălucă, ce va pleca în curînd, cu traistă plină de daruri, pe mai multe drumuri, de-odată: ăsta are să scrie poezii; o să lovească pe duşmani, de la gazetă; o să ţie cuvîntări zdrobitoare, în faţa poporului mirat... nu ştiu încă sigur, cum are să fie şi ce va face, dar deodată văd, că se bat talentele într-însul, ca peştii-n apă".

Apariţia volumului postum de versuri *Din larg* (1939) va fi comentată de N. Iorga drept *Ultima solie a lui Goga*[111]. Aceleiaşi culegeri îi vor mai consacra cronici competente Şerban Cioculescu[112], C. D. Loghin[113], N. Crainic[114], G. Ivaşcu[115] ş.a. Dintre toate, se detaşează net comentariul lui Şerban Cioculescu, completîndu-i mai vechiul studiu cu noi disocieri şi definiţii lapidare şi conducîndu-l pe critic către o concluzie ce fixează atît semnificaţia volumului, în ansamblul operei lui Goga, cît şi locul poetului însuşi, în analele poeziei româ-

[111] V. „*Cuget clar*", an. III, nr. 44, 11 mai 1939, p. 698. În acelaşi număr, cîteva amintiri fără importanţă documentară sau literară de P. I. Papadopol: *Octavian Goga, tineretul şi idealul naţional* (p. 708).

[112] V. „*Revista Fundaţiilor Regale*", an. V, nr. 4, aprilie 1939, p. 162—172 sau vol. *Aspecte lirice contemporane*, „Casa Şcoalelor", 1942, p. 144—155.

[113] În „*Însemnări ieşene*", an. IV, vol. XI, nr. 8, aug. 1939, p. 335—337.

[114] *Postumele lui Octavian Goga*, în „*Gîndirea*", an. XVIII, nr. 3, martie 1939, p. 167—178.

[115] V. „*Jurnalul literar*" din 15 martie 1939 sau vol. *Confruntări literare*, Ed. pentru lit., 1966, p. 141—145.

Scanned with OKEN Scanner

neşti: „Cu volumul *Din larg* se reconstituie fizionomia morală a lui Octavian Goga, în trăsăturile esenţiale, verificîndu-se portretul clocotitorului poet al Ardealului, care are capitolul său în istoria literaturii noastre. Încredinţînd versului, cu o nestrămutată credinţă, fiecare din simţirile sale, marele dispărut şi-a învederat totodată pasiunea literară, care l-a însufleţit totdeauna. Editorii nu şi-au împlinit numai o datorie pioasă, ci au contribuit la restaurarea unei figuri, intrată în istorie".

Nu intră însă în obiectul cercetării de faţă examenul bibliografiei critice posterioare momentului îndoliat al morţii scriitorului. Amploarea unor studii cu caracter documentar sau analitic, cum sînt — în afara volumului din 1939 al lui Octavian C. Tăslăuanu, amintit — cele datorate lui Iancu Constantinescu (*Octavian Goga*, monografie literară, Craiova, 1938), Ciprian Doicescu (*Viaţa lui Goga*, I, Bucureşti, 1942) sau Ovidiu Papadima (*Octavian Goga*, Bucureşti, 1944), ridică alte probleme şi mai ales presupune o altă metodă de lucru; acestora, precum şi altor cîteva intervenţii prestigioase din critica acelor ani (ne referim la studiile lui D. Popovici, D. Caracostea, I. Pillat, P. Soldaţi, V. Netea s.a.) le vom consacra, în consecinţă, un capitol special, menit să contureze imaginea omului şi a scriitorului, aşa cum tinde ea a se fixa în conştiinţa posterităţii.

Scanned with OKEN Scanner

EMIL ISAC ÎN CRITICA LITERARĂ A VREMII

Într-o vreme cînd afirmarea în literatură presupunea, pentru mulţi, fie compromisul cu oficialitatea, generoasă însă îndeosebi cu mediocrităţile, fie sfidarea, uneori cu o ostentaţie vecină cu scandalul, a oricăror valori şi norme consacrate, Emil Isac a încercat să-şi croiască drum doar cu arma talentului şi a încrederii sale statornice în triumful idealurilor înaintate ale umanităţii. Prezenţa sa în publicistică — mai susţinută în primele decenii ale secolului nostru[1], oarecum sporadică mai tîrziu — l-a impus atenţiei cititorilor, am spune în ciuda rezervei manifestate aproape sistematic de majoritatea criticilor vremii, atenţi, cu rare excepţii, mai curînd la înfruntarea dintre cenacluri şi grupări, decît la individualităţile creatoare. Această situaţie, de loc paradoxală, date fiind cunoscutele moravuri ale cafenelelor literare de odinioară, rezultă cu destulă claritate la o cercetare, fie şi sumară, a ecourilor prilejuite în publicistica vremii de apariţia celor cîteva volume de versuri, articole şi poeme în proză ale scriitorului.

Debutul editorial al poetului (ne referim la volumul *Poezii. Impresii şi senzaţii moderne*, apărut în 1908, la Cluj) trebuia, de fapt, să consacre oarecum un nume, care putuse fi remarcat încă din paginile — mai vechi — ale unor publicaţii ca *Familia*, *Gazeta Transilvaniei*, *Tribuna poporului*, *Gazeta de duminică*, *Semănătorul*, *Luceafărul* ş.a.; mai ales că o bună parte din versurile cuprinse în această primă culegere atestau nu numai un talent, ci şi o voce relativ distinctă în lirica românească a acelei perioade, de căutare a unor noi albii poe-

[1] Cf. L. Ghergariu, *Emil Isac — începuturile activităţii literare*, în *Limbă şi literatură*, V, 1961, p. 281—392. Debutînd în 1902 (la 16 ani), în „*Ellenzék*", cu un articol despre Alecsandri, Isac publică, în anii următori, zeci de poezii, poeme în proză, traduceri, articole, în diverse publicaţii, îndeosebi din Ardeal.

tice. Puținele comentarii critice care i-au fost consacrate ne dovedesc însă, în cea mai mare măsură, contrariul.

În primul rînd, o serie de reviste de prestigiu, ca *Luceafărul*, *Viața românească*, *Noua revistă română* ș.a. ignorează, pur și simplu, apariția acestei remarcabile culegeri de poezie (lucru curios îndeosebi în ce o privește pe prima). Dintre publicațiile din Transilvania și Ungaria, pe care le-am avut în vedere, cercetînd soarta lui Emil Isac în critica începutului de veac, singur cotidianul budapestan *Lupta* îi închină un comentariu, extins pe două foiletoane consecutive. Recenzentul își subîntitulează articolul „volumul unui homo novus", fapt ce ni se pare semnificativ pentru ecoul pe care l-au avut aceste „impresii" și „senzații" lirice „moderne", în rîndul cititorilor de poezie ai timpului. Făcînd abstracție de opiniile autorului asupra caracteristicilor gîndirii și artei moderne (dominate, după el, de concepția fatalistă, convertită în „milă" pentru „păcatele lumei"), cărora le este oarecum subordonată și discutarea creației debutantului, nu putem să nu reținem considerațiile sale — în linii generale, judicioase — în ce privește atît misiunea criticii, cît și valoarea intrinsecă a poeziilor incluse în volumul analizat. „Cînd e vorba de un nou curent literar și de un început de literatură — constată comentatorul — critica se face vinovată de un mare abuz dacă ea s-apucă de cernut, și după ce a sfîrșit cu cernutul se ocupă numai cu puțina neghină ce a rămas în sită. Gospodarul cuminte nu face așa. El, cu un simplu gest, aruncă neghina din sită, și poartă de-acum toată grija — grăuntelui". Și continuă, trecînd totodată la discutarea poeziei lui E. Isac: „Românul a fost rău gospodar. Poate va fi și-acum (supoziție care s-a și adeverit, după cum vom vedea, referindu-ne la alți recenzenți ai volumului — n.n.). Noi însă vom face abstracție de la Wilde-ismul, dus uneori pînă la absurd, cu metempsichoza lui confuză (poeziile: „În sîngele-mi dorm morții", „Aștept . . .", „Așterne-mi" și în parte bizarul „Trenul"). Vom face abstracție și de la senzualismul patologic, degenerat, căruia poetul dacă vrea să fie judecat după norme estetice nu-i iertat să-i dea loc în note subiective (poeziile: „Preludiul estazului", „Al amintirilor", „Curată noapte" și cîteva mai puțin); tot așa vom face abstracție și de greșelile de limbă și cacofonie, precum și de la calapoadele tuturor moderniștilor ca bunăoară asemînarea vieții cu naia pe mare, venită mi se pare întîiași dată de

Scanned with OKEN Scanner

la Pop (eroare de tipar, probabil Pol! — n.n.) Verlaine, facem abstracție și de la cîteva expresii naive („s-a făcut rea" . . . în „Viața de mahala II") și de la cele cîteva idei bune dar rău plasate, ca „a venit un domnișor" — pentru a putea judeca după ce am dat la o parte pănușile, în toată greutatea și adîncimea, ca să nu zic splendoarea lor, adevăratele creațiuni poetice din volum"[2]. După cîte se pare, recenzentul era destul de bine orientat în discuțiile literare ale epocii, dînd totodată dovadă și de un remarcabil simț critic. Constatarea se sprijină atît pe unele din aprecierile de mai sus, cît și pe numeroase alte observații pertinente, cuprinse în același articol. Astfel, autorul remarcă laudativ, în general, acele poezii, în care ideile generoase ale realismului mesianic și social, cultivat de poet, își află expresia cea mai adecvată, ca de pildă *Viitorul*, *Plugarul*, *Nava vieții*, *Humanitad* sau cele cîteva „doine de proletari", cum le numește comentatorul: *Sirena fabricii*, *Așteptare*, *Viața de mahala*, *Quod vult deus*, *Muncitoare*, *Boerul român*, *Sinistru clopotele* ș.a. Despre acestea se afirmă că „sînt cele mai prețioase părți ale volumului". Chiar dacă astăzi, din perspectiva concepției materialist-istorice nu putem fi de acord cu amintita *faculté maîtresse* (fatalismul convertit în milă), multe dintre observațiile recenzentului, referitoare fie la atitudinea cetățenească a poetului, fie la unele din mijloacele sale de expresie, își păstrează valabilitatea. În acest sens, ar mai fi de reținut paralela pe care o stabilește, tangențial, foiletonistul, între viziunea romantică a *Buchetierei* lui Alecsandri și cea realistă a *Florilor* lui Isac, considerațiile sale în legătură cu poezia de inspirație citadină sau cele privitoare la „efectele de cuvinte" („ceva specialitate de a lui E. Isac") și, în general, la tehnica poeziei moderne, a cărei oportunitate e argumentată simplu, prin reflecții de ordinul bunului simț. Iată, de pildă, în acest sens, o mărturisire care e departe de a fi expresia unui crez simbolist sau modernist, autorul părînd străin de orice intenții polemice, în afirmarea punctului său de vedere: „În timpul nostru, cînd ritmica și-a ajuns apogeul de impecabilă și stilul e de-a dreptul sclivisit,

[2] Sever Dan, *„Impresii și senzații moderne" de Emil Isac. — Volumul unui homo novus*, în *„Lupta"*, an. II, nr. 242, 27 noiembrie/10 dec. 1908.

parcă îţi tihneşte sufletului dispreţul de şabloane şi formele arbitrare, ce dau o notă particulară volumului".

Comentatorii altor publicaţii sînt departe de a manifesta aceeaşi pătrundere analitică şi îndeosebi aceeaşi înţelegere, faţă de volumul debutantului ardelean. Recenzia publicată în *Convorbiri critice*, de pildă — nesemnată, dar aparţinînd evident lui Mihail Dragomirescu — se situează exact la polul opus celei din *Lupta* (cu care şi polemizează, de altfel), anulînd nu numai valoarea volumului, ci şi „talentul poetic" al autorului, căruia i se recomandă să-şi exercite mai bine virtuţile de pamfletar, „şi să nu mai zăpăcească minţile necoapte, punîndu-şi muza, fără aripi şi fără glas, sub autoritatea unor organe stimate, ca „Lupta"[3] ... Ceea ce-l supără îndeosebi pe teoreticianului „capodoperei" este faptul că „bucăţile de versuri" ale volumului nu numai că sînt lipsite de „muzicalitatea ritmică a sentimentului", „dar în acelaşi timp, nu sînt nici epice, nici dramatice, nici didactice, nici pastorale" (!); cu alte cuvinte, nu se încadrează nici cum în sistemul de şabloane al maestrului clasificator ... Doar în finalul comentariului, după ce se arată că autorul, „influenţat de lirica decandent-impresionistă", merge pînă acolo, încît ajunge să compromită artistic chiar şi unele idei preluate de la Eminescu sau Minulescu, i se recunoaşte bietului debutant şi un merit: acela de a avea „o limbă românească literară curată, care ar putea fi şi frumoasă, dacă d-sa ar întrebuinţa-o la exprimarea unor sentimente adevărate şi a unor idei şi porniri limpezi şi energice". Cît preţ punea însă criticul pe un asemenea merit rezultă din alte intervenţii ale sale, ca de pildă interviul din *Viaţa literară*, în care limba literară e socotită o „iscodire" a scriitorilor care, „neavînd însuşiri de creaţiune, vor să impună cititorilor prin puritatea stilului"[4]. De altfel, chiar dacă am socoti bine intenţionată remarca privitoare la „limba literară curată" a volumului, valoarea însăşi a unei asemenea observaţii ni se pare discutabilă, meritele reale ale poeziei de început a lui Emil Isac trebuind a fi căutate în cu totul altă parte.

[3] *Poezii, impresii şi senzaţii moderne, de Emil Isac (Cluj, „Carmen", 1908)*, în „*Convorbiri critice*", an. III (1909), nr. 1, p. 66—67.

[4] Ianus, *Tainele „integralismului" (un sfert de oră cu d-l Prof. M. Dragomirescu)*, în „*Viaţa literară*", an. IV (1929), nr. 11.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă M. Dragomirescu refuză poezia lui Emil Isac neaflîndu-i locul în clasoarele prea puţin încăpătoare ale „integralismului" său estetic, Ilarie Chendi o respinge, şi mai categoric, de pe poziţiile nu mai puţin înguste ale semănătorismului, care i-a deformat optica, după cum se ştie, şi în alte împrejurări. Comentariul său, intitulat — cu vădite intenţii ironice — *Poetul Isac din Cluj,* pare a fi construit integral de dragul şi în spiritul butadei cu care debutează (după ce e citată, ca motto, legenda biblică a jertfirii de către bătrînul Avram, a fiului său Isac): „... să jertfim şi noi pe Isacii noştri pentru împăcarea Muzelor de cîte ori altarul li se pîngăreşte"[5]. Termenii în care discută Chendi creaţia tînărului său compatriot îl dezavantajează însă — din perspectiva zilelor noastre — mai curînd pe critic, decît pe poet. Tonul de persiflare, superioară, condimentat cu invective de calitate îndoielnică nu ne apare de loc justificat de „valorile" pe care încearcă a i le opune Chendi confratelui debutant. „Cine şi-ar fi închipuit — se întreabă comentatorul, ironic — acum zece ani, cînd biata noastră literatură ardeleană abia se înfiripa; (...) cînd numai Maria Cunţan îşi ţesea firul măestru al pînzei mortuare, cine ar fi crezut că se va ivi aşa de repede între noi această cobe. Un liliac şîşîitor între păsări cîntătoare. O floare pestilenţială pe frumoasele văi ale Ardealului! Clujule, Clujule, ce ţi-au greşit Muzele?"[6] Poziţia sa e evident semănătoristă, atunci cînd, acuzîndu-l pe Emil Isac de „reproducerea fonografică a imaginilor scabroase", îşi îndreaptă simpatia către cultivatorii de idile, cu elogiul sufletelor feciorelnice şi al băieţilor „vînjoşi". „Răsfoiesc filă de filă din lucia şi eleganta hîrtie — meditează criticul — şi, dînd mereu peste «sînge şi păcat», «brate de cocotă» şi «learfă sătulă de vieaţă», mă gîndesc involuntar la atmosfera aceea idilică de la noi, unde sufletul e aşa de feciorelnic încă, unde iubirea e atît de tînără şi de curată, unde băieţii sunt aşa de vînjoşi şi de visători"[7]. Faţă de asemenea preferinţe estetice, ni se pare firesc că ceea ce descoperă în continuare criticul, în volumul analizat, se reduce la fals, poză, tendinţe decadente, viciu, sexualitate, trivialitate, „abe-

[5] Ilarie Chendi, *Schiţe de critică literară,* Bucureşti, 1924, p. 154.
[6] Ibid., p. 154—155.
[7] Ibid., p. 155.

Scanned with OKEN Scanner

rație dublată de neputință", incoerență etc. Toate aceste păcate sînt puse, în final, în seama „proaspetelor influențe" cărora le căzuse pasă-mi-te victimă poetul, influențe de sub apăsarea cărora dacă se va „desmetici" la timp, conchidea criticul, — „mai știi? Poate să ne mai întîlnim cu dînsul pe cîmpia largă a literaturii. Firește însă, cu o singură condiție: să învețe mai întîi de-aproape dulcea limbă românească"[8] (iată-l deci pe Chendi anulînd și ceea ce fusese socotit de către M. Dragomirescu drept unicul merit al poetului!).

Opiniile lui Chendi, polemist cu credit în rîndul adversarilor acelui suflu înnoitor, ce cucerise mai cu seamă pe tinerii ce-și îndreptaseră privirile spre Occident, sînt ușor de recunoscut în atitudinea adoptată de comentatorul *Tribunei* din Arad, Gh. Curpăn. Astfel, făcînd bilanțul anului literar 1908, acesta se angajează să discrediteze pe toți tinerii poeți ai Ardealului, ce nu se încadraseră în direcția tradițională, reprezentată — e drept, cu strălucire — de lirica lui Goga. Principala victimă a considerațiilor sale, obtuze și pătimașe, este Emil Isac, despre care se afirmă că „nu este decît un stîngaci imitator naiv al literaturii decandente maghiare". Volumul acestuia („ediția de lux 5 coroane, mă rog!") nu i se pare că „ar vădi un talent adevărat", cuprinzînd cel mult „trei poezioare cărora să li se poată face loc în coada unei reviste cu pretenții modeste"[9]. Atitudinea *Tribunei* își are explicația și în conflictul dintre vechea grupare și conducerea unei alte gazete arădene, *Românul*, al cărei colaborator era, în acea vreme, Emil Isac. Nemulțumiți de acest din urmă fapt, cei de la *Tribuna* nu vor înceta deci să-l șicaneze pe tînărul publicist clujean, ori de cîte ori li se va ivi prilejul. Astfel, referindu-se la simpatia de care presupunea că se bucură în continuare ziarul, chiar în rîndul tineretului din Cluj, corespondentul anonim al *Tribunei* comenta în termeni destul de duri apropierea „decadentului" Emil Isac de gruparea din jurul noii publicații din Arad. „Unul singur este, dintre tineri, care scrie la *Românul*, nota acesta, într-una din *Scrisorile* sale din 1911. E *decadentul*: Emil Isac". După care urmau o serie de aprecieri, vădit malițioase, la adresa poetului

[8] Ibid., p. 158.
[9] Gh. Curpăn, *Anul literar în Ardeal*, în „*Tribuna*", an XIII, nr. 1, 1/14 ianuarie 1909, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

și a susținătorilor lui: „Firește că el nu se scoboară de pe Pegas, ca să scrie niște simple corespondențe, el abia caută atribuți și împărecheri de cuvinte, cari într-adevăr te fac să te oprești asupra lor și a autorului și să — rîzi. Ce înțeles să aibă de pildă împărecherea asta ciudată de vorbe *«opinci binemirositoare»* ori *«aleie sinuoase de portocali»* etc. Expresiunile acesta sînt menite să rămînă pentru veci, trebuie să fie luate în antologii, trebuie proslăvite de Caracostea și Densușan, în conferințe chilometrice, de aceea și le-a publicat în bucăți literare de o solidă valoare artistică" — ș.a.m.d. De unde și concluzia: „... e lucru foarte firesc ca un poet decadent și surghiunit de toți, să se alăture singurului loc care-i oferă adăpost și cu care are ceva comun — *decadența*"[10].

Personalitatea și chiar popularitatea tînărului poet și publicist nu avea să sufere, cu toate acestea, prea mult, de pe urma unor asemenea sentințe critice. Departe de a se declara învins, Emil Isac avea să-și continue lupta, mulțumindu-se cu simpatia de care se bucura în rîndul multor cititori și cu aprecierea pe care i-o arătau puținii confrați de care reușise să se apropie și să se facă înțeles. Prietenia sa statornică cu Ady i-a prilejuit multe momente de înălțare spirituală[11]. Faptul că prima sa încercare dramatică, piesa *Maica cea tînără*, a trezit interesul marelui Caragiale, care a și recomandat-o Naționalului bucureștean, nu l-a putut de asemenea lăsa indiferent[12]. În fine, atmosfera favorabilă pe care și-o crease în unele cercuri de literați și îndeosebi de gazetari din țară, a fost, la rîndul ei, în măsură să-l stimuleze, în căutările sale de precursor al noului, în literatura vremii.

Popularitatea de care începe să beneficieze, mai ales o dată cu începutul celui de-al doilea deceniu al noului secol, pare a indispune însă din nou pe unii dintre confrați. Lovinescu nu întîrzie a-i dedica, încă din 1912, o „figurină", în-

[10] *Scrisoare din Cluj*, în „*Tribuna*", an. XV, nr. 47, 12 martie 1911, p. 4.

[11] Cf. în acest sens, printre altele, interviul luat poetului clujean de revista „*Szemle*", nr. 15 din 1924, reprodus și în „*Adevărul lit. și artistic*", nr. 196/1924.

[12] V. de pildă mărturisirile din interviul publicat de „*Viața literară*", n-rele 79 și 81—82, din 1928. Menționăm totodată că interesîndu-ne *poetul* Emil Isac, nu ne-am ocupat și de ecourile critice ale piesei amintite.

țesată de ironii la adresa „dramoletei neoromantice" *Maica cea tînără*. „D. Emil Isac nu e «un talent remarcabil ce nu și-a dat încă măsura», decretează criticul, nemulțumit de opiniile lui Caragiale în legătură cu piesa și îndeosebi șocat de unele consemnări elogioase din presa timpului; nu e nici un «artist subtil», un poet ce caută o formulă nouă de artă. — Dramoleta neoromantică a d-lui Emil Isac nu e decît o reminiscență din Maeterlinck și din *Salomea* lui Oscar Wilde"[13]. Ceea ce e reprobabil în comentariul la care ne referim nu e atît refuzul criticului de a se ralia opiniilor pozitive menționate, cît tonul lipsit de amenitate ce străbate întreaga „figurină". Aceeași atitudine se desprinde de altfel și din nota anonimă — al cărei autor pare să fie însă tot E. Lovinescu — publicată, cu cîțiva ani mai tîrziu, în *Sburătorul*[14].

Ceva mai toleranți cu scriitorul ardelean s-au dovedit o parte dintre comentatorii culegerii sale de *Poeme în proză*, din 1923. Ocupîndu-se de volum, într-o recenzie nesemnată din *Viața nouă*, Ovid Densusianu găsește prilejul să polemizeze cu tradiționaliștii, condamnînd rutina — firește, de pe pozițiile simbolismului promovat de revistă — și pledînd pentru transcrierea poetică nuanțată a celor mai diverse stări și atitudini sufletești. „La încetineli plăcute tradiționaliștilor și explicabile prin fatalități ale genului — notează criticul — prosa d-lui Isac vine ca o protestare. Și se vede că d-sa a cultivat poesia nouă, față de care prosatorii noștri iau de obicei pose de suveranitate și de un dispreț pe care ar trebui să-l întoarcă la demodatele lor predilecțiuni". După care se fac cîteva considerații cu caracter destul de general, privind îndeosebi atmosfera dominantă a volumului, variind între „luminișuri" de „aspirații senine", generate de pasiune și „fantasie sglobie", și „întunecări" de „peșteri" ale sufletului stăpînit de dezamăgiri, convertite în „reflexii amare și visiuni pînă la macabru", alte aspecte ale individualității artistice a lui Emil Isac fiind descifrate, în final, în „alăturarea legendei la realism și unele artificialități lîngă accente de rustici-

[13] E. Lovinescu, *Critice*, vol. V, ed. I, 1921, p. 96.
[14] *Emil Isac redivivus!*, în „*Sburătorul*", an. I, nr. 16, 2 aug. 1919, p. 376.

Scanned with OKEN Scanner

tate"[15]. Atitudinea pozitivă a criticului de la *Viaţa nouă* era de aşteptat, date fiind, pe de o parte, relaţiile personale dintre cei doi scriitori[16], iar pe de alta, însăşi apropierea poetului de grupul simboliştilor, în sînul căruia îşi va mai afla, după cum vom vedea, şi alţi admiratori. Astfel, referindu-se la aceeaşi culegere, Claudia Millian se va opri, la rîndu-i, asupra atmosferei apăsătoare ce se degaja din „cîntările fragmentare" ale poetului, străbătute de „note sceptice şi amărăciuni inerente vieţii noastre goale" din perioada dominată de dezolare şi penurie spirituală, imediat următoare primului război mondial. Comentariul său nu va avea însă caracterul unei dezbateri critice propriu-zise, constînd mai mult din reflecţii pe marginea situaţiei scriitorului, copleşit de „amărăciunile cotidiene ale ignoranţei şi disprețului unanim, în faţa atitudinilor de gîndire şi creaţiune", situaţie pe care o va asocia tonalităţii generale a poemelor în proză ale lui Emil Isac[17].

Volumul mai e consemnat, în general elogios, într-o notă redactată în termeni eseistici, din *Ideea europeană* (nr. 129/1923), precum şi în diverse comentarii, apărute în publicaţii din Transilvania, precum *Cele trei Crişuri* (v. nota semnată de A. Palia, în nr. 10/1923), *Cosînzeana* (nr. pe noiembrie-decembrie 1923, în care „Petronius" consideră volumul un „pas hotărîtor spre originalitate"), *Patria* (v. nota — nesemnată, dar aparţinînd, potrivit părerii lui Isac însuşi, lui Lucian Blaga — apărută în numărul din 15 septembrie 1923, în care plachetа e definită drept „o întîie fîlfîire de aripi mari") ş.a.

Mai puţin favorabile autorului acestor poeme în proză, dar străbătute de o sinceră preţuire a *poetului* Emil Isac sînt observaţiile lui Camil Petrescu, în legătură cu aceeaşi culegere. Comentatorul, în opinia căruia poetul făcea parte

[15] *Emil Isac, Poeme în prosă*, în „*Viaţa nouă*", an XIX (1923—1924), nr. 7—8, p. 110.

[16] Cf. şi corespondenţa *Densusianu-Isac*, publicată de noi în „*Astra*", an. II (1967), nr. 11 ş.u.; de asemenea, Eugeniu Sperantia, *Amintiri din lumea literară*, Ed. pentru lit., 1967, p. 179 ş.u.

[17] Claudia Millian, *Poeme în proză de Emil Isac, şi spicuiri din atmosfera de azi*, în „*Adevărul literar şi artistic*" (rubrica „Mişcarea literară)" seria III, an. IV, nr. 152, 4 nov. 1923, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

din rîndul celor zece-doisprezece reprezentanţi mai de suprafaţă ai liricii vremii, îşi mărturiseşte pe un ton de regret insatisfacţia prilejuită de lectura volumului. „I-am preţuit totdeauna suculenţa şi plasticitatea expresiei, accentul de sinceritate emotivă şi, mai ales, o calitate absolut personală, un fel de invenţie verbală care totuşi rămîne pregnantă, notează Camil Petrescu. Îl urmărim de ani de zile, aşteptăm, şi iată că după 15 ani d-sa ne dă şaizeci de pagini golaşe ba chiar multe albe cu: «o, vîntule vîntule» sau «o, plugule, plugule»...“ Şi în continuare: „E fără îndoială prea puţin. Chiar dacă în paginile acestea apar din cînd în cînd minunatele calităţi de poet, despre care vorbeam mai sus. Poema în proză presupune, neapărat, invenţie în concepţie sau cel puţin un' aşa zis «trouvaille» în formularea ingenioasă a gîndirii. Aci stă tot secretul poemelor lui Oscar Wilde“[18]. Ţinînd seamă atît de văditele bune intenţii ce-l animă pe recenzent, cît şi de nivelul artistic relativ scăzut al unora dintre poemele în proză, incluse în culegere, nu putem să nu fim de acord, în linii generale, cu obiecţiile formulate în pasajul citat. Furat de o anumită uşurinţă a condeiului, poetul a făcut nu o dată concesii facilităţii, îndeosebi în cultivarea acestei specii, la fel de pretenţioase, am spune, ca şi poemul propriu-zis. De aceea socotim îndreptăţită şi „dojana“ cu care-şi încheie Camil Petrescu comentariul şi pe care, pentru acest motiv, o şi citãm: „De peste cincisprezece ani, d-sa se risipeşte în mici articolaşe, note, necrologuri, apostrofe lirice, fără să caute să puie toate marile însuşiri de expresivitate pe care le are, în slujba unei concepţii mai adînci şi mai cuprinzătoare. Toate aceste mărunţişuri l-au făcut deopotrivă de cunoscut în literatura ungurească şi în cea românească. Publicarea lor mai departe şi mai ales adunarea lor în volum e riscată, în orice caz nefolositoare“. Şi concluzia: „Aşteptăm deci volumul de versuri“[19].

Dîndu-i satisfacţie — dar numai pe jumătate! — cronicarului de la *Revista vremii,* Emil Isac adaugă culegerii sale următoare de articole şi poeme în proză, *Cartea unui om,* un ciclu de versuri, dintre care multe într-adevăr remarcabile.

[18] *Poeme în proză de Emil Isac,* în „*Revista vremii*“, an. III, nr. 16, 19 noiembrie 1923, p. 19.
[19] Ibid., p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

Volumul nu s-a bucurat, cu toate acestea, de prea numeroase comentarii, în presa literară a anului 1925. Dintre consemnările critice apărute, reţinem pe aceea semnată de Perpessicius, în *Mişcarea literară*[20]. Cu amabilitatea, dar şi cu pătrunderea analitică ce-l caracterizează, criticul formula cîteva judecăţi de valoare — privind, de fapt, întreaga creaţie a poetului — demne de reţinut, în florilegiul unei asemenea cercetări. „Ceea ce caracterizează scrisul d-lui Emil Isac, din întîiele lui începuturi pînă astăzi, remarca Perpessicius, e spiritul de frondă, o neliniște de pelerin intelectual, pe care nu-l satură nimic şi căruia îi e dor de toate. Aerul de peste graniţi, de pe deasupra graniţelor mai repede, circulă în paginile lui, care trădează un serios apetit de universalitate. De aici şi caracterul de aparentă neglijenţă care te izbeşte la întîiul contact cu opera sa. (...) «Cartea unui om» aduce o serie de articole, ilustrare fericită şi ideală a genului foiletonistic, poeme în proză înrudite cu basmul şi din care atîtea ar merita citate. (...) Dar ceea ce trebuie subliniat e noua înfăţişare a poeziei d-lui Emil Isac. Volumul se încheie cu o serie de poeme din care unele se desfăşoară în ritmul unor agreabile meditaţii familiare, iar altele se altoesc pe o ramură de autentică inspiraţie populară. «Cîntecul», sau strofele finale din «Voi fi sincer» (citat) sunt o dovadă de puterea de variaţie şi de simplificare a poeziei d-lui Emil Isac. Şi este un plăcut spectacol pentru spirit să treci de la manierismul primelor poeme la marea simplitate a ultimelor“[21]. Apariţia, la foarte scurt timp, a unui nou volumaş de evocări şi poeme în proză, *Notiţele mele*, îl face pe critic să revină, la numai cîteva săptămîni şi în paginile aceleiaşi publicaţii, spre a-şi completa aprecierile, descoperind în Emil Isac „un suflet plin de nostalgii, de iureşuri ale amintirii“, care „află oricînd prilej de poezie“. „În scrisul d-sale trăiesc dureri din vechea robie, mîndrii proaspăt crescute şi mai ales multă poezie, constată Perpessicius. Peste întîmplări diverse, neînsemnate

[20] Perpessicius, *Emil Isac, Cartea unui om* (Bibl. „Semănătorul“, editura „Diecezană“, Arad), în *„Mişcarea literară“*, an. II, nr. 30, 6 iunie 1925, p. 3. V. şi în *Menţiuni critice*, seria I, 1928, p. 138—139.

[21] Ap. *Menţiuni critice*, vol. cit., p. 139. Un alt comentariu la acelaşi volum, cu semnalarea unor elemente sociale şi cu evidenţierea lirismului definitoriu pentru Emil Isac, poate fi citit în *„Rampa“*, nr. 2272, din 27 mai 1925, sub semnătura lui R. Dianu.

Scanned with OKEN Scanner

în aparență, de un curent cotidian, d. Emil Isac presară un praf de diamant stelar, o accelerare de suflet care emoționează"[22].

Prezența din ce în ce mai rară a scriitorului în paginile revistelor, ca și în librării, face ca în anii ce urmează numele său să fie întîlnit cu totul sporadic, în comentariile critice. În interviul pe care i-l solicită, în 1928, *Viața literară*, se și menționează că, „după ani de muncă și demnă atitudine, poetul s-a închis în splendidă izolare", făcîndu-se totodată remarca, pe deplin întemeiată, că „este un precursor al poeziei moderniste la noi", care „a văzut mult și probabil pătrunzînd în esența lucrurilor a ajuns la acea poezie care se înrudește cu simplicitatea unui Francis Jammes"[23]. Motivarea acestei izolări — pe care nu o putem socoti „splendidă" decît dacă ne raportăm la moravurile literare ale vremii — o putem deduce, în parte, din înseși mărturisirile poetului. „A fost o vreme cînd poeziile mele au fost considerate ca prea îndrăznețe, își amintește el. Astăzi, în fața atîtor școli literare, activitatea mea pare normală. — Cu radio și avion — crezul estetic a evoluat și el urmărind progresele științei. Trăiesc izolat de cercurile literare. Nu fac politică. Sunt funcționar al statului și mulțumit cînd mă pot regăsi singur". „D. Emil Isac menține tot timpul convorbirei același ton liniștit, deși simți lăuntric tumultul vulcanic, care ar vrea să spargă marginile convenienței societății în care trăim, completează comentatorul. Părerile lui, exprimate cu sinceritate, s-au găsit de multe ori în situații ciudate față de moravurile echivoce ce animează cafeneaua literară. De aceea d. Emil Isac este și va rămîne mereu un desrădăcinat"[24].

[22] Perpessicius, *Emil Isac: N o t i ț e l e m e l e*, în „*Mișcarea literară*", an. II, nr. 36—37, 18—25 iulie 1925, p. 3.

[23] I. Valerian, *Un precursor al poeziei moderniste. De vorbă cu d. Emil Isac*, în „*Viața literară*", an. III, nr. 79, 24 martie 1928, p. 1—2. Cu unele amendamente, interviul a fost publicat și în volumul aceluiași, *Cu scriitorii prin veac*, Ed. pentru lit., 1967, p. 102 ș.u.

[24] V. partea a doua a intervinului, ibid., nr. 81—82, 7 apr.—5 mai 1928, p. 1—2.

Scanned with OKEN Scanner

„E un inadaptabil în volbura urei și a prejudecăților", va constata și un alt gazetar al vremii, în comentariul ce-i va însoți interviul[25].

Această situație a sa, de poet oarecum consacrat, dar totodată aproape ignorat de contemporani, atrași de strălucirea, reală sau falsă, a altor apariții din lirica interbelică, credem că ne explică și faptul că noul său volum de *Poezii*, din 1936, deși reprezintă o culegere destul de bogată și de semnificativă pentru noua etapă a liricii sale, nu se bucură de o primire prea entuziastă din partea criticii. Dintre revistele din Transilvania, de pildă, *Paginile literare* îi consacră un comentariu destul de plat și sărac în aprecieri generalizatoare. Preluînd ideea că „poetul Emil Isac este un precursor al poeziei noua în genere", cronicarul revistei turdene precizează că poetul, „frămîntat de sbuciumul omenesc al sufletului avîntat spre viață, viața cu toate cele bune și rele ale ei", „cîntă femeia, copilul, natura și misterele vieții", „o iubire obosită, plictisită" sau „o iubire obosită și blîndă" etc., remarcînd totodată frumusețea unor motive populare ori făcîndu-i obiecții, în general discutabile, de ordin mai mult stilistic[26]. O altă publicație ardeleană, *Cele trei Crișuri*, dedică volumelor de *Poezii* și *Poeme* ale lui Emil Isac o cronică în care, după ce se evocă atmosfera din jurul cenaclului de la *Viața nouă*, se fac unele aprecieri, generoase, dar fără caracter de exegeză critică, propriu-zisă, în legătură cu creația poetului, definită prin permanența acelei unde de „poezie sinceră și curată, poezie gingașă și evocatoare, poezie de gîndire și poezie care-ți săgetează pieptul"[27]. Un comentator al *Vieții literare* îl numește pe autor „poet al cîntecelor, al copiilor, al provinciei mizere și muribunde", remarcîndu-i versul „simplu, direct, aproape prozaic, de o melodie sobră, discretă, în care vorbește parcă numai cu sine însuși" și stabilind unele consonanțe între poezia sa de „solilocvii lirice" și lirica modernă germană[28]. O admirație sinceră față de poet și

[25] V. Munteanu, *De vorbă cu d. Emil Isac*, în „*Adevărul*", an. 50, 9 iulie 1935.

[26] Romulus Demetrescu, *Emil Isac, Poezii*, în „*Paginii literare*", an. IV, nr. 5, mai 1937, p. 259—261.

[27] V. cronica semnată de Eugeniu Sperantia, în „*Cele trei Crișuri*", an. XVIII, nr. 3—4, martie-aprilie 1937, p. 81—82.

[28] V. Cronica lui V. Damaschin, în „*Viața literară*", an. XI, nr. 10, 15—28 febr. 1937.

Scanned with OKEN Scanner

îndeosebi multă receptivitate față de creația sa dovedesc comentariile lui Al. Philippide, din *Adevărul*. „D-sa, constată recenzentul și totodată confratele poetului ardelean, are rara însușire de-a crea poezie înaltă din viața cea mai măruntă, înnobilînd ceea ce e cotidian" . . . „D. Emil Isac gîndește firesc în versuri. Iată de ce versurile d-sale, deși sînt deobicei libere și nu sînt construite după calapodul clasic, au totuși o cadență bine marcată, un puternic ritm interior care le mlădiază și le dă o tonalitate foarte personală". Și în continuare: „Toate poemele d-lui Emil Isac poartă pecetea vieții îndelung trăite. Fiecare poem este un crîmpei de mărturisire, o spovedanie liberă, o confidență tainică făcută în șoaptă cetitorului"[29]. Aprecieri similare aflăm în cronica consacrată volumului de *Poezii* de cotidianul clujean *Patria*, sub semnătura lui T. Bugnariu (an. XVIII, nr. 285, din 23 decembrie 1937). În fine, alte recenzii pot fi citite în *Dimineața* (nr. din 25 oct. 1937, în care se constată că „poezia d-lui Emil Isac a căpătat o notă socială pe care n-o avea înainte"), din nou în *Adevărul* (an. 51, nr. 16342, din 8 ianuarie 1937) ș.a.

Un studiu mai amplu — publicat de fapt, inițial, încă în *Flacăra* din 1922 — îi consacră creației poetice a lui Emil Isac N. Davidescu, în cuprinsul celui de-al doilea volum al său de critică. Subordonînd analiza unei — uneori manifeste, alteori subiacente — pledoarii pro-simboliste, criticul are totuși meritul de a fi precizat și nuanțat cîteva coordonate esențiale ale scrisului lui Emil Isac, spulberînd argumentat opiniile despre așa-zisul „naționalism" al poetului și insistînd îndeosebi asupra specificului ardelenesc, dar de loc „provincial", al creației sale. Emil Isac este socotit „poate cel mai de preț cîntăreț al Ardealului", dar totodată și „cîntărețul care a știut să intereseze la colțul său natal de umanitate și sensibilitățile călite la focul unei culturi mai (sic!) superioare". „Pămîntul său, notează criticul, respirat așa cum este, cu datinile lui pădurоase, cu oamenii lui singuratici, cu nevoi, cu bucurii, redus în multe privinți și legat în altele, în loc de

[29] Al. Philippide, *Emil Isac: Poezii*, în „*Adevărul*", an. 51, nr. 16229, 19 decembrie 1936.

Scanned with OKEN Scanner

a deveni o țintă unică de idealitate gălăgioasă, era privit, rînd pe rînd, ca un motiv de dragoste sau de revoltă, de ironie, sau de admirație, după cum priveliștile lui succesive izbeau în chip plăcut sau displăcut retina metodic scrutătoare a sensibilității autorului". Ca o caracteristică proprie temperamentului artistic al scriitorului e reținut lirismul său generos și tumultuos, care „mișcă fără preget aripi de poezie" pînă și în cele mai puțin semnificative pagini de proză. „Limita precizată de manualele didactice de poetică dintre proză și poezie a fost cu hotărîre ignorată de d-l Emil Isac — constată pe drept cuvînt criticul — pentru a face loc principiului modern al aplicării ritmului sufletesc, în locul unei melodii nu totdeauna și pentru întreg motivul, aplicabile". În ce privește expresia, e remarcată capacitatea poetului de a face „să strălucească, laolaltă și într-o aceeași țesătură, imaginile, liniile și colorile cele mai capricios îmbinate. Firul de cînepă se împletește astfel rînd pe rînd cu cel de mătase, iar diamantul pur e strîns în legături de fier și de plumb", caracterizare reținută și de Perpessicius, într-unul din comentariile citate[30].

Demn de reținut este și portretul sintetic pe care i-l dedică lui Emil Isac viitorul editor al operelor sale, poetul Miron Radu Paraschivescu, în 1942. Numindu-l „cel mai modern dintre poeții Ardealului", confratele său întru poezie și atitudine cetățenească vede în Emil Isac pe luptătorul „pentru cauza moților", „sbucnind peste lăutele chefurilor ciocoiești, într-o deslănțuire de baccanale, sîngerînd în purpura de amurg a unor grofi cu care n-a avut de-a face decît în numele revendicărilor de clasă"[31].

Istoria literară interbelică a receptat creația poetului ardelean printr-o optică vădit și regretabil deformată. Perpetuîndu-și atitudinea strident subiectivă, manifestată încă în notele menționate într-o altă ordine de idei, Eugen Lovinescu îi dedică, în volumul al treilea al istoriei sale literare, un pasaj nu numai maliții, ci și opac (evident, nu pentru că autorul ar

[30] N. Davidescu, *Poezia d-lui Emil Isac*, în *„Flăcăra"*, an. VIII, nr. 46, 17 noiembrie 1922, p. 736—737. Citatele ap. *Aspecte și direcții literare*, vol. II, 1924.

[31] V. *„Timpul"*, an. VI, nr. 1911, 3 septembrie 1942, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

fi fost insensibil la genul de poezie cultivat de Emil Isac). Lipsa *deliberată* de înţelegere a istoricului literar, faţă de acest precursor ardelean al poeziei moderne, lezează fără doar şi poate. „Notele esenţiale ale acestui poet — consideră Lovinescu — sînt neseriozitatea şi lipsa de inteligenţă artistică, realizate într-o specie de literatură hibridă, amestec de articol de ziar, de poem în proză şi de poezie intenţională. Neseriozitatea se traduce prin «poză», prin tendinţa de «epatare», prin «butadă» şi spirit de «frondă» pe care nu le îndreptăţeşte nici un fel de superioritate alta decît cea a atitudinii voite; lipsa de inteligenţă artistică, nu numai prin insuficienţa de expresie dar şi prin nepotrivirea ei faţă de scopurile urmărite“[32]. Credem că orice comentariu pe marginea textului citat este de prisos, poziţia istoriografului fiind suficient de elocventă, în sine, prin subiectivismul ei nedisimulat.

În legătură cu poziţia adoptată de G. Călinescu, e destul de dificil să ne formulăm o opinie, dat fiind faptul că scurtul comentariu pe care i-l consacră istoricul literar nu se referă — şi aceasta tangenţial — decît la poemele în proză ale lui Emil Isac, socotite „voit grandilocvente şi egolatre“, precum şi la piesa *Maica cea tînără*, definită ca „simplu prilej de a executa fresce hieratice, violent cromatice şi panice, pregătind încă de pe acum iconografia stilizantă a lui Lucian Blaga, care e în fond un chip de a vedea ardelenesc“[33].

Comentariile nu întotdeauna măgulitoare şi — cum am văzut — adesea maliţioase, chiar, la adresa lui Emil Isac, nu i-au zdruncinat totuşi poetului încrederea în idealurile pe care le-a servit, cu consecvenţă, în scrisul său, acest „cuget clar, liniştit, încrezător încă în floarea atît de rară a spiritualităţii“, cum îl definea George Macovescu, în 1936[34]. „În ciuda multora, avea să mărturisească undeva scriitorul, am adus o altă mentalitate în literatura noastră. Am înţeles autohtonul, prin o prismă mai universală, cu un instinct de apetit al universalităţii, asigurînd gîndului românesc, locul de cinste în

[32] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III. Aproape acelaşi comentariu şi în versiunea mai concentrată din vol. apărut în 1937.

[33] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 623—624.

[34] G. Macovescu, *Un poet îşi spune gîndurile. D. Emil Isac despre poezie, teatru, pace . . .*, în „*Adevărul*“, an. 51, nr. din 24 noiembrie 1936.

Scanned with OKEN Scanner

Europa“[35]. „Critica a murit cu Dobrogeanu-Gherea, cu Titu Maiorescu şi de cînd nu mai scrie Ovid Densusianu“, observa poetul, cu prilejul unui interviu[36]. În consecinţă, opiniile contemporanilor săi, „aceşti comentatori inutili ai creaţiunii“, l-au lăsat indiferent, nu fără a imprima însă unora dintre mărturisirile sale un accent de amărăciune. „Ce meschină interpretare a generaţiei de moderniști, pe atunci atît de afurisiţi, iar azi, cu atîta tămbălău recunoscuţi“, va menţiona deci poetul, referindu-se, de pe poziţii evident subiective, la consideraţiile cuprinse în *Istoria literaturii române contemporane* a lui E. Lovinescu[37].

Meritul de a fi restabilit adevărul în ce priveşte contribuţia reală a lui Emil Isac, în dezvoltarea liricii noastre moderne, le revine deci, pe drept cuvînt, îndeosebi comentatorilor din ultimele decenii ai creaţiei sale, între care am menţiona în primul rînd numele lui M. Zaciu, autor al cîtorva judicioase prefeţe şi articole de cumpănită exegeză, precum şi pe acela al lui V. Felea şi ale celorlalţi poeţi din jurul revistei *Steaua*, în paginile căreia şi-a desfăşurat de altfel scriitorul în mare parte activitatea, în anii din urmă ai vieţii. Cercetarea ultimelor studii şi articole ce i-au fost dedicate scriitorului clujean depăşeşte însă, cum am precizat şi în altă parte, limitele prevederilor noastre.

[35] Oct. Şireagu, *Cu d. Emil Isac despre critici şi moderniști*, în „*Viaţa literară*“, an. VIII, nr. 152, 30 ian. — 15 febr. 1934, p. 2.

[36] Nistor I. Petre, *De vorbă cu d. Emil Isac*, în „*Caleidoscop*“, an. II (1935), nr. 3—4, p. 1.

[37] Oct. Şireagu, interviul citat. Referirea la critici, în partea a doua a interviului, ibid., nr. 155, 20 martie—5 aprilie 1934, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Furat de cutezanța ușor aplecată spre frondă, proprie celor douăzeci de ani ai studentului de odinioară, talentul lui Adrian Maniu a debutat impetuos în arena literară a începutului celui de-al doilea deceniu al secolului nostru, înscriindu-l pe tînărul colaborator al *Insulei* și al *Simbolului* (dar și al *Serii* și al altor publicații mai puțin sectare, ca *Noua revistă română*, *Cronica*, *Flacăra* și altele) în rîndul anticipatorilor mai multor direcții novatoare din literatura deceniilor următoare. Așa cum remarca încă Vl. Streinu, în articolul pe care i-l consacra în volumul din 1938[1], autorul *Baladei spînzuratului* și al *Salomeii* a contribuit — inițial poate în mai mare măsură și chiar înaintea unor colegi de generație, care au ocupat ulterior primele locuri în galeria reprezentanților poeziei românești moderne — la minarea prestigiului „inspirației academice", vestindu-i, prin creația sa de început, nu numai pe Camil Baltazar, cu notațiile sale de spital (constatare mereu reluată, de la Lovinescu încoace), ori pe Camil Petrescu (v. ridicarea „prozaismului" în expresie, la rangul unui principiu estetic, la care se referă același[2]), ci și pe Arghezi, cu *Tabletele* sale *din Țara de Kuty*[3], în intențiile sale de „neliniște metafizică" (dar nu și ca modalitate) chiar pe Blaga[4], precum și pe E. Jebeleanu, S. Stolnicu și V. Gheorghiu, prin inspirația medievală a unor poeme din pri-

[1] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, Ed. Fundației pt. lit. și artă, 1938, p. 59—64.

[2] E. Lovinescu, *Critice*, vol. IX, Ed. „Ancora", 1924, p. 111—112.

[3] Cf. Lucian Boz, *Cartea cu poeți*, Ed. „Vremea", 1935, p. 114—115.

[4] I. M. Sadoveanu, recenzia la vol. *Lîngă pămînt*, în „*Mișcarea literară*", an. II, nr. 14, 14 febr. 1925, p. 3; E. Bernea, *Poetul neliniștei metafizice*, în „*Rînduiala*", an. I (1935), vol. 4, p. 468—469 și *Poesia lui Adrian Maniu*, ibid., an. II, caietul 5, iunie 1937, p. 214—221.

mele lor culegeri[5] sau — dintre precursorii autohtoni ai automatismului suprarealist — pe Urmuz (cum demonstra G. Călinescu, în a sa *Istorie a literaturii române*[6]). Dînd şi pe atunci dovadă de suficientă personalitate, chiar pe terenul unor înaintaşi iluştri, în planul literaturii universale, ca Poe şi Wilde, Rimbaud şi Corbière, Laforgue şi Maeterlinck, tînărul Adrian Maniu sfida reţetele compromise de epigoni şi „educa prin violenţă" (expresia îi aparţine lui Vl. Streinu) spiritele, în vederea receptării şi înţelegerii noii poezii; şi dacă mai tîrziu avea să-şi renege începuturile, faptul nu avea să-i fie dictat decît de excesiva „înţelepciune" a evoluţiei sale ulterioare.

„Estetica tiflei strengăreşti" (Vl. Streinu) profesată de poetul de la *Seara* şi autorul *Figurilor de ceară* nu-i putea lăsa indiferenţi pe contemporani. Îndrăznelile sale funambuleşti aveau să-l şocheze pînă şi pe un teoretician simbolist ca Ovid Densusianu (în opinia căruia, tonalitatea creaţiei lui Adrian Maniu din acei ani era menită să evoce acordurile false ale unui „clavir foarte desacordat"), determinîndu-l, pe de altă parte, pe Duiliu Zamfirescu să-l citeze, în cuprinsul comunicării sale academice din mai, 1916, în rîndul tinerilor „rătăciţi", care, „dacă nu umblă după reclamă, e momentul să se întoarcă înapoi"[7]. Reproducînd integral, ca pe o curiozitate, *Balada spînzuratului*, alături de poemele *După 13 ani*, de I. Minulescu şi *Triptic madrigalesc*, de Luca I. Caragiale, autorul *Imnurilor păgîne* se arăta inchietat de soarta acestor „tineri de talent", dintre care „unii foarte culţi", făcînd însă totodată remarca subtilă că „cei mai mulţi îşi dau seamă, probabil, de

[5] Vl. Streinu, *Poezia d-lui Adrian Maniu*, în „*Revista Fundaţiilor Regale*", an. V, nr. 8, august 1938, p. 388—407.

[6] Remarca fusese făcută însă şi mai înainte, de către Perpessicius, în *Menţiuni critice*, vol. IV, Ed. Fundaţiei pt. lit. şi artă, 1938, p. 59.

[7] D. Zamfirescu, *Cîteva cuvinte critice*, în „*Analele Academiei Române*", s. II, t. XXXVIII, Memoriile secţ. lit., Buc., 1916, p. 383. Atitudinea academicianului va fi fost determinată şi de polemica iscată în jurul piesei sale *Voichiţa*, reprezentată pe scena Naţionalului în stagiunea 1914/1915. Ca şi Lovinescu, în „*Flacăra*", Adrian Maniu îşi permisese cu acel prilej să minimalizeze valoarea textului dramatic, ironizîndu-l totodată pe „pesimistul de la Soleni", care-şi introdusese singur piesa în repertoriu, ca membru al comitetului teatral (v. *Cronica dramatică* din „*Noua revistă română*", vol. XVI, nr. 21—22, ian 1915, p. 293). Iritarea autorului a fost concretizată mai întîi, după cum se ştie, în scrisorile de răspuns, publicate chiar în cele două reviste (cea în care era vizat A. Maniu, în nr. următor al *N. R.R.*)

Scanned with OKEN Scanner

extravaganța spiritului lor, și caută s-o justifice pe de o parte prin osteneala și banalitatea vechii poezii, iar pe de alta prin farmecul noutății și mai cu seamă prin speranța că unul, poate, să scoată ceva genial". Aceste concluzii îi puteau fi sugerate de altfel comentatorului de însuși debutul *Baladei*, pe care ne permitem să-l și citățm (mai ales că nu figurează, spre regretul cititorului ce ar dori să-și formeze o imagine cît mai completă asupra evoluției poetului, în nici una din culegerile sale de versuri, vechi sau noi, lucru care credem că putea fi remediat, într-o eventuală „addenda" la *Cîntecele tăcute* din 1965):

„Cu siguranță,
n-am fost decît un clown farsor,
iubind — fiindcă așa e moda
în sinucideri de amor.
Și îmi cînt oda:
un vals major de nesperanță
— într-un picior.
Încet și rar
grav și bizar
subt felinar.
E-așa frumos să rîdă galeria.
Durerea mea a-nveselit întotdeauna.
Rîde și luna
și frînghia.
Clipește felinarul bucuria".

Direcțiile în care avea să se dezvolte creația lui Adrian Maniu puteau fi însă întrezărite încă de pe atunci, atît în tonalitatea tradițională și compoziția unor poezii de notație (ca de pildă *Peisagiul* din *Seara*, ori *Crucile fîntînilor* din *Noua Revistă Română*, 1913), cît și, mai cu seamă, în factura, în esență realistă, a multora dintre *Figurile de ceară*, din volumașul cu același titlu, apărut în 1912. Meritul de a le fi intuit, printre primii, le revine, fără îndoială, unor comentatori ca I. Trivale și îndeosebi N. Davidescu. Discipol — cu o personalitate destul de bine conturată, altfel — al lui M. Dragomirescu, cel dintîi, remarcînd și el inevitabilele riscuri ale îndrăznelilor profesate de tînărul poet, alături de o serie de confrați, de crez similar, ca Emil Isac și alții, nu ezita totuși să afirme că, spre deosebire de unii dintre aceștia, autorul *Figurilor de ceară* se dovedea capabil „de a vorbi și de alte lucruri

Scanned with OKEN Scanner

decît de sine însuşi, şi cîteodată chiar de a construi lucruri *întregi* uimitoare", precizînd în continuare că „tocmai în acestea din urmă — prin puternica sa viziune *realistă* — el desminte, ca şi cealaltă tînără speranţă a simbolismului român, d. Pillat, spiritul nebulos al poesiei noua"[8], lucru confirmat, în cazul amîndurora, de însăşi evoluţia lor ulterioară, spre o poezie de o expresie mult mai cumpănită. În ce-l priveşte pe N. Davidescu, a cărui cercetare[9] se opreşte la *Paharul cu otravă* (1919), trebuie să recunoaştem că dovedeşte o intuire şi mai exactă şi totodată mai profundă a specificului creaţiei lui Adrian Maniu, fiind cel care nu numai că îi consacră un prim portret mai cuprinzător, dar formulează şi o serie de aprecieri, care vor fi preluate apoi, mărturisit sau nu, de către aproape toţi comentatorii săi de mai tîrziu. Lui îi aparţine, după cîte se pare, meritul de a fi stabilit, pentru prima oară, apropieri revelatoare între arta lui Adrian Maniu şi valorile tradiţionale ale creaţiei literar-artistice a poporului nostru. Remarcînd capacitatea poetului de a surprinde notele unice, de pildă, criticul se referă la „naturaleţa ţărancelor noastre cînd izbutesc, pe un covor sau pe un ou, un tablou preţios de rafinat, din cele mai netede lucruri". Descoperind apoi unele puncte de contact între creaţia aceluiaşi şi lirica sau eposul nostru folcloristic, N. Davidescu conchide: „Credinţe, datini, superstiţii, străbat nu o dată printre rîndurile d-sale, îi servesc adeseori de material, îi alcătuiesc comparaţiile sau imaginile, dau o cheie şi un tîlc strofelor, sau, pur şi simplu, se mărginesc la un pitoresc plin de rezonanţe sufleteşti". Într-un asemenea context tematic şi artistic, „anecdota rustică, cîteodată", mai arată criticul, se împleteşte, în această literatură „de adînci intuiţii şi de scăpărătoare găselniţe de voinţă şi inspiraţie, condiţionate reciproc, de rafinament aproape bolnăvicios şi de simplicitate, în acelaşi timp", „ca liniile sau chenarele din scoarţele oltenesti", sugerîndu-i alte ori cititorului asocierea, la fel de îndreptăţită, cu modalitatea de stilizare a vechilor icoane româneşti, „cu influenţe picturale slavone sau bizantine". Cu două decenii mai tîrziu, G. Călinescu îşi va axa consideraţiile prilejuite de lectura întregii opere a poetului pe o serie de

[8] I. Trivale, *Anul literar 1912*, în *Cronici literare*, Socec, 1915, p. 354.

[9] In *Aspecte şi disecţii literare*, vol. II, „Cultura naţională", 1924, p. 152 ş.u.

Scanned with OKEN Scanner

constatări ce nu vor desminți, în liniile lor generale, opinia criticului de la *Noua revistă română*.

Popasul următor în definirea acestei prime etape a creației lui Adrian Maniu, cu prelungiri, ce țin de esența viziunii și a artei sale, pînă dincolo de momentul marcat de apariția ediției sale „definitive" de *Versuri*, de la Fundații (1938), credem că trebuie situat sub semnul comentariului dens pe care i-l consacră colegul său de breaslă și, în parte, de crez literar, Ion Vinea, în paginile *Contimporanului* din 1923[10]. Schițîndu-i de la început profilul, într-o formulare memorabilă: „un vizual stăruitor pînă la minuțiozitate", Vinea încearcă, de asemenea primul, să-l încadreze în familia spiritelor veleitare (în sens bun), cu propensiuni în domeniul învecinat al artelor plastice, raportîndu-l în această ordine de idei mai întîi la Gautier („ca și Th. Gautier, va nota mai tîrziu și G. Călinescu, Adrian Maniu e un artist plastic refulat care se consolează în poezie") și apoi la Laforgue și Verlaine, „simțiri surore simțirii lui", de „desenator destul de dibaci pentru un literat". Tot lui Vinea îi datorăm și disocierea tranșantă între „decadentismul" afișat de poet, în faza începuturilor sale și virtuțile intrinsece ale temperamentului său, de poet „al pămîntului și al trecutului nostru artistic". Deși „a fugit de clișeu pînă la sacrificarea clarității, a prigonit formele pînă la preferirea cioburilor, a vînat ineditul pînă pe tărîmul interzis de guarzii ordinei literare, al farsei și al incoherenței negative", precizează Vinea, Maniu ne apare „adorabil cînd simulează incultura", dar totodată „sinistru cînd consimte să-și ia rolul, *pentru care arată mai puțină predilecție, și mai multă ironie* (subl. n.), al decadentului literar, cu apucături năstrușnice", chiar dacă „a reușit să inoveze și în acest tip, în care s-au produs și alții, cu faimă, aiurea". Și ceva mai departe, o altă opinie notabilă, sub unghiul de vedere amintit: „Literaturii simboliste române i-a aparținut vremelnic și numai ca militant sub un steag de revoltă", simțirea lui nefiind „simțirea specifică simboliștilor", întocmai ca și limba lui, străină de „verbalismul lor scotocit și rafinat". În legătură cu această problemă, a relației dintre creația lui Adrian Maniu și mișcarea simbolistă sau, în general, modernistă a vremii, s-au formulat opinii judicioase și în cuprinsul studiilor recente, con-

[10] I. V. [inea], *Arta lui Adrian Maniu*, în „*Contimporanul*", an II, nr. 28, 27 ian. 1923, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

sacrate operei sale (ne referim la cercetările ample semnate — în ordinea apariției — de M. Tomuș, M. Petroveanu, Ov. S. Crohmălniceanu ș.a.), producîndu-se în acest sens și o serie de probe convingătoare. Am dori să adăugăm acestora doar observația că poetul care-l va aprecia pe profund echilibratul Dobrogeanu-Gherea, ca fiind cel ce „a pus zăgaz retoricii ieftine ce primejduia arta noastră și care a sădit bun simț cu atîta pricepere, încît îl putem numi singurul nostru critic literar“[11], nu putea fi, structural, un adept convins al adevăratului „decadentism“ literar.

Apariția, în 1924, a volumului de versuri *Lîngă pămînt* se poate spune că i-a adus autorului consacrarea, numeroasele elogii ce i-au fost adresate în publicistica literară a vremii fiind elocvente, în această privință. Volumul marca de altfel o nouă etapă în creația poetului, mult mai matur ca gîndire și expresie artistică și vădit detașat de faza începuturilor sale, de mimare a frondei, exterioare în fond, cum s-a văzut, naturii talentului său. Semnificativă sub acest aspect ne apare astăzi și poziția de negare, destul de vehementă, a valorii culegerii sale, adoptată de oficiosul simbolist, al cărui declin devenise evident pentru oricine, *Viața nouă*, care-și încheia comentariul cu o caracterizare globală ce ne scutește de orice alte explicitări: „Strabism și sterilizare literară“[12]. La antipodul opiniilor nesemnate ale lui Ovid Densusianu se situează majoritatea celor formulate de ceilalți recenzenți ai volumului[13]. Demostene Botez, de pildă, salutînd contribuția lui Adrian Maniu la „reînnoirea poeziei românești pentru al cărei bun nume veghea Anghel“ (cu singura rezervă că, mînat de demonul polemic, poetul exagerase inițial, „sărind dincolo de semnul unde socotea adevărata poezie“), încerca să descopere specificul creației adunate în paginile volumului în acea „remarcabilă simplitate în formă“, susținută de o „uimitoare complexitate în fond“, ce-l va caracteriza într-adevăr pe autorul *Cîntecelor tăcute*. Alte particularități reținute de recenzentul-poet al *Vieții ro-*

[11] Adrian Maniu, *Birtașul cărților*, în „*Adevărul lit. și artistic*“, an. IX, nr. 494, din 25 mai 1930.

[12] „*Viața nouă*“, an. XX, nr. 1—2, martie-aprilie 1924, p. 34—35.

[13] V. rec. semnate de Dem. Botez, în „*Viața rom.*“, XVI, nr. 4, apr. 1924, p. 142—146; Perpessicius, în vol. *Repertoriu critic*, Arad, 1925, p. 104—105 și în *Mențiuni critice*, seria I, Buc., 1928, p. 110—113; I. M. Sadoveanu, în „*Mișcarea lit.*“, an. II, nr. 14, 14 febr. 1925; G. Bogdan-Duică, în „*Societatea de mîine*“, an. I, nr. 5, 11 mai 1924, p. 118—119 ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

mâneşti constau în prezenţa unor note de „neliniştită tristeţă, stranie uneori", precum şi a unor asociaţii de impresii şi senzaţii disparate, ce imprimau poeziei lui Adrian Maniu „caracterul unor notaţii puse una lîngă alta", realitate ce fusese intuită, fără a fi formulată însă tranşant, şi de N. Davidescu (pe urmele căruia păşeşte de altfel Dem. Botez şi atunci cînd raportează lirica lui A. Maniu la „simplitatea pe care o au icoanele străvechi şi chenarele mănăstireşti"). Din cele două scurte comentarii pe care i le dedică Perpessicius reţinem, în afara paralelelor stabilite între elegia *Pentru o pasăre moartă* şi catullienele *Lugete Veneres Cupidinesque* şi între „simplicitatea cu care Adrian Maniu altoeşte simbolul" şi suavul „primitivism d'assisian" sau naturaleţea genuină a lui Francis Jammes, constatarea că, „alături de Bacovia, Adrian Maniu posedă debitul cel mai spontan în tînăra lirică românească" a vremii, precum şi remarca subtilă că „peisagiile lui Maniu sunt oglinzi din lăuntru", spre deosebire de cele ale lui Alecsandri sau D. Zamfirescu, pentru care pastelul rămîne în limitele picturalului. O remarcă similară, aplicată însă, restrictiv, doar poemului *Pentru o pasăre moartă*, face I. M. Sadoveanu, observînd că, în cele mai izbutite creaţii ale lui Adrian Maniu, „vizualitatea schiţează numai evenimentul, în urma căruia păşeşte ca un cîntec, sufletul". Acel „ruralism" care-l surprinsese — firește, neplăcut! — pe Ovid Densusianu dobîndeşte unele nuanţări subtile în comentariul lui I. M. Sadoveanu, care-i contestă, în fond, esenţialitatea, observînd că, „deşi din volum se desprinde stăruitoare groaza de oraş, evadarea din el", „imaginea rămîne ceea ce a fost la început: deprinsă şi alcătuită din experienţa orăşenească", supusă stilizării, sub efortul „noilor cunoaşteri şi cuprinderi", în sensul în care evoluează şi creaţia unui Jules Renard. La rîndul său, G. Bogdan-Duică, universitarul în a cărui concluzie „*Lîngă pămînt* este un volum copt într-o personalitate vrednică a fi cunoscută, cetită şi studiată", îi reproşează poetului — în spiritul acelei false disocieri, potrivit căreia Alecsandri, spre deosebire de Coşbuc, ar fi creat pasteluri de o viziune prin excelenţă statică — faptul că peisajele sale, deşi zugrăvite „cu alt material", sînt lipsite (cu rare excepţii: *Un înger a sunat, Seară veche)* de dinamism, întocmai „ca-n bătrînul Alecsandri", „ademenit" întru aceasta, după opinia sa, de „şi mai bătrînul I. B. H. de Saint-Pierre". Din perspectiva aceleiaşi

benigne deformaţii profesionale, poetul este invitat apoi a deprinde „să aşeze corect virgulele", spre a „ajuta la cetirea celor ce nu au destul simţ logic" ...

Volumul a fost de altfel supus unei discuţii şi mai drastice în aprecieri şi în cadrul uneia dintre faimoasele şedinţe de lucru ale Institutului de literatură, patronat de Mihail Dragomirescu[14]. Referentul (un anume Ioan G. Ionescu), lipsit de cel mai elementar discernămînt critic — lucru care l-a alarmat, după cîte se pare, pînă şi pe maestru — nu afla, în „cuprinsul variat" al volumului, „nici o creaţiune adevărată, ci numai imaginaţie în cea mai mare parte neorganizată, prin care se zăreşte cîte un gînd mai mult sau mai puţin confuz", supărîndu-l îndeosebi omniprezenţa „notaţiilor intelectuale şi de senzaţii", în măsură să compromită chiar şi o poezie ca *Rătăcire*, „mai bine simţită" şi, în general, superioară tuturor pieselor incluse în culegere. Mult mai circumspect şi mai cumpănit în aprecieri, conducătorul cenaclului aduce unele amendamente referatului, conchizînd că autorul volumului analizat e totuşi „un scriitor interesant, care a înnemerit o poezie minunată, «Rătăcire»", „care *e o bucată de antologie*". Asupra analizei minuţioase a acestei unice „capodopere" se concentrează de altfel şi un alt discipol al lui M. Dragomirescu, cu mult mai receptiv însă la valorile inefabile ale poeziei, Const. I. Emilian, în meritoria sa sinteză — singura de acest fel, în critica interbelică — *Anarhismul poetic*[15]. În interpretarea sa, poezia *Rătăcire*, socotită ca un produs al unui moment izolat de fericită inspiraţie, prea puţin cenzurată de luciditate, e apreciată nu numai pentru sondarea profundă a unor stări sufleteşti, ori pentru arta construcţiei metaforice şi expresia eliptică a unor versuri, ci şi ca „o realizare unitară ca un bloc natural, în care mai avem de admirat *simetria planurilor, eleganţa armoniei, atmosfera distinsă şi sentimentul de melancolie profundă, dar reţinută,* sursa originară a strălucirii şi rezistenţei tuturor elementelor componente".

Schimbarea — voită — de tonalitate şi problematică, ce defineşte volumul în raport cu creaţia primei tinereţi a poetului (din care sînt selectate doar piesele ce nu-i contrazic noua orientare), a fost sesizată în critică, atît de Demostene

[14] V. referatul şi „discuţiunea" în „*Buletinul Institutului de literatură*", nr. 73, decembrie 1924, p. 127—135.

[15] Bucureşti, 1932, p. 158—165.

Scanned with OKEN Scanner

Botez — la care ne-am referit și în acest sens, — cît și de Perpessicius, care preciza că „Maniu a voit să se lapede de ironia și funambulescul primelor lui încercări și în *Lîngă pămînt* n-a adunat decît poemele (...) care îl apropie așa de mult de familiaritatea ingenuă a lui Francis Jammes", ori de I. M. Sadoveanu, în opinia căruia autorul „și-a schimbat experiența, lărgind tot mai mult conținutul liricei sale" ș.a. Și totuși, în conștiința multor cititori de poezie numele scriitorului avea să mai rămînă încă multă vreme legat și de faza afirmării sale spectaculoase, de copil teribil, decis să dea cu tifla unui întreg trecut, din simpla dorință, poate, de a se sincroniza cu unele tendințe ce dobîndiseră sufragiul altor meridiane lirice. Elocventă ni se pare în această privință chiar aprecierea unui critic de un nedezmințit rafinament, ca Paul Zarifopol, în memoria căruia mai stăruie încă, chiar în 1926, impresiile lăsate de primele confruntări cu scrisul lui Adrian Maniu: „În care din țările evropene, glosează el într-un interviu, oamenii de gust n-ar prețui fanteziile lui Adrian Maniu, cu verva lor curioasă de copil inteligent, sensibil și ironic, cu persiflajul lor neastîmpărat, atît de ingenios topit în pitorească poezie?"[16] Faptul ni se pare în măsură să releve deci și o altă latură a destinului acestui poet: primit de la început cu simpatie de cunoscători, Adrian Maniu a impus seriozitate „oamenilor de gust" nu numai atunci cînd a cultivat-o el însuși, ci și atunci cînd s-a lăsat furat de cea de-a doua natură a sa, de „clown farsor" *(Balada spînzuratului)*, însușită poate ca reacție de auto-apărare, în fața unui eventual eșec al celei dintîi. Este și acesta, credem, un indiciu al acelei disponibilități povilante a tinereții, a cărei ignorare ulterioară va fi regretată, între alții, de Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu ș.a.

Aparițiilor următoare nu le mai revine nici a impune, nici a consacra valori, în jurul anului 1930, cînd ies de sub tipar volumele *Jupînul care făcea aur* și *Drumul spre stele*, numele lui Adrian Maniu fiind îndeajuns de cunoscut și opera sa îndeajuns de bine fixată în conștiința contemporanilor, ca să nu mai provoace dubii sau să mai incite spiritele polemice. Între timp, însuși poetul adoptase de altfel o atitudine mai

[16] V. ancheta din *„Adevărul lit. și artistic"*, an. VII, nr. 279, 11 aprilie 1926, p. 1.

conciliantă, dacă nu chiar mai rezervată, față de grupările rivale, consacrîndu-se aproape exclusiv beletristicii sau teatrului, precum și oficiului de cronicar plastic (îndeosebi la *Rampa*). Era firesc deci ca *Jupînul care făcea aur* (1930) să se bucure de aprecieri unanim pozitive, în critica vremii. Volumul este întîmpinat cu căldură, printre primii, de Perpessicius[17], care remarcă atît actualitatea povestirii eponime, pentru sensurile ei adînci (într-o vreme cînd spiritele erau agitate de un fel de „hipnoză a aurului"), cît și atmosfera de mister și vrajă ce stăpînește întregul ciclu, conferindu-i acea notă de „feerie sugerată ca o desfoiere de roze albe dintr-un balcon al cerului". Valorile *poetice* ale acestor proze sînt relevate în egală măsură cu cele de ordinul semnificațiilor general umane sau specific românești: „Istoria sugerată, pulverizată, trecută prin cerurile, grădinile și legendele nopților de vară shakespeareene, grațioase pantomime de atmosferă săpate în evantaiuri de epocă, mistere de ev mediu și de miez de istorie românească, alchimie din retortele căreia se alege aurul unor noi legende și mai ales multă alchimie stilistică, iată ce este volumul d-lui Adrian Maniu" — consideră criticul. Asupra unor elemente ale modalității de expresie insistă și Izabela Sadoveanu[18]. Pornind de la premisa că autorul este „un scriitor cu o înfățișare foarte deosebită în literatura noastră", recenzenta reține, ca facultate distinctivă a artei sale, „jocul imaginilor și al culorilor", rezultat al unei sensibilități de o acuitate specifică. „Imaginile sale, notează ea, țintind tainele actului creator, în cazul lui Adrian Maniu, nu au o senzualitate precisă, contururile senzualității sale se distramă, realitatea se irizează ca sub suflarea unei amărăciuni ascunse, a neliniștii și chinului unui gînd înalt, a unor aspirații nelămurite. Iar dacă unele imagini sînt desăvîrșit lucrate și se desprind din strofele poemelor ca niște flori în plină învolburare, forma în genere are ceva plutitor și abandonat, ca și cînd poetul ar fi lăsat să cadă elanul compoziției, într-o descurajată ezitare, în fața greutăților redării". Nota acuzat personală a creației lui Adrian Maniu, menite să mențină, dintr-o perspectivă superioară, echilibrul între tradiționalismul „rugi-

[17] *Mențiuni critice*, III, Ed. Fundației pt. lit. și artă, 1936, p. 248—252.

[18] *Adrian Maniu: „Jupînul care făcea aur"* (rec.), în *„Adevărul lit. și artistic"*, an. IX, nr. 493, 18 mai 1930, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

nit" şi modernismul înclinat spre „farsă şi cinism" este pusă în lumină de cronicarul *Vieţii literare*, I. Valerian[19]. „După migăloase excursii periferice", nota acesta, poetul a reuşit „să îmbine într-o sudură armonică şi personală frăgezimea poeziei autohtone cu poezia nouă". Ceea ce intuise Izabela Sadoveanu, cu privire la sursele şi mecanismul amărăciunii subiacente, caracteristice unei bune părţi a volumului, lui I. Valerian îi scapă însă, atunci cînd încearcă a descifra în unele din textele analizate note de misoghinism, ori chiar de mizantropie; cronicarul se lasă în asemenea cazuri derutat, după cîte se pare, de ironia şi sarcasmul poesc — uşor de depistat de altfel nu numai în cuprinsul acestei culegeri, ci aproape în întreaga creaţie a lui Adrian Maniu, — fără a pătrunde mai adînc semnificaţiile atitudinii adoptate de autorul *Jupînului care făcea aur* (v. în acest sens şi opinia lui Perpessicius, citată mai sus). Integrarea de către autorul însuşi, în ediţia recentă (vol. *Versuri în proză*, 1965), a unei părţi din piesele astfel incriminate, în cadrul ciclului intitulat sugestiv *Frunze moarte* nu este nici ea lipsită de semnificaţie, în această ordine de idei.

Insistînd, dar fără ostentaţia la care ne-am fi aşteptat poate, asupra formelor pe care le îmbracă, în aceeaşi culegere, „mitul folcloric", cronicarul *Gîndirii*[20] evită să facă afirmaţii peremptorii, în legătură cu poziţia autorului faţă de curentul de idei promovat de revistă, în acel timp, lucru care ne apare astăzi destul de elocvent (mai ales dacă ţinem seamă şi de faptul că cronicarul, în cazul de faţă, nu era decît una şi aceeaşi persoană cu principalul doctrinar al grupării, N. Crainic[21]). Ceea ce am putea de asemenea reţine din această cronică, în ordinea istoricului opiniilor despre creaţia lui Adrian Maniu, pe care încercăm a-l schiţa, se referă îndeosebi la unele asocieri, privind de pildă tonalitatea, înru-

[19] Cronica la *Jupînul care făcea aur*, în „*Viaţa literară*", an. V, nr. 128, mai 1930, p. 3.

[20] N. Crainic, *Cronica măruntă*, în „*Gîndirea*", an. X, nr. 6—7, iunie-iulie 1930, p. 255.

[21] Mult mai categoric, în schimb (dar din necesităţi evidente de ilustrare majoră a unei doctrine), decît acesta, Al. Busuioceanu îl subordonase complet pe Adrian Maniu tradiţionalismului gîndirist, în conferinţa sa despre *Poeţii Gîndirii*, din februarie 1929 (inclusă în vol. *Ethos*, Ed. „Cugetarea", 1941 — cf. p. 147—148), în care e considerat „unul din cei mai tipici reprezentanţi ai noului curent".

Scanned with OKEN Scanner

dită cu aceea a „baladelor în proză" ale lui M. Sadoveanu (din *Hanu Ancuței*), a unora dintre poemele neversificate ale culegerii, sau observația pertinentă că asemenea poeme, nefiind, în ultimă analiză, „nici basme, nici legende, ci evocări și sugestii lirice în care basmul și legenda îndeplinesc simple funcțiuni de pretexte, ca în arta muzicală anumite teme melodice", „s-ar putea transpune ușor în micile poeme pentru pian ale lui Debussy, Mussorgsky sau mai ales Strawinsky" (suita de balet *Petruşka*).

Trăsături substanțiale în conturarea universului poetic al lui Adrian Maniu desprinde apoi din nou Perpessicius, în însemnările sale pe marginea volumului *Drumul spre stele* (1930)[22]. Cu o singură rezervă, poate, privind exagerarea caracterului nediferențiat *creștin* al poemelor străbătute de „efluvii sacre" din această culegere, nu putem să nu relevăm acuitatea observațiilor sale, referitoare la această nouă etapă a evoluției poetului. Două sînt aspectele esențiale ce rețin de astădată atenția criticului: organizarea tematică unitară a culegerii în jurul problematicii grave a morții și prezența, pentru întîia oară într-un singur volum, a unui ciclu oarecum închegat de poeme de compoziție. „Dacă vr'o poezie a amintit, în mai mare măsură, candoarea și farmecul ținuturilor paradisiace pe unde-și plimbă făptura castă, pretimpuriu-defuncta Beatrice, apoi este poezia d-lui Adrian Maniu din «Drumul spre stele»", consideră Perpessicius, în legătură cu primul aspect amintit, ilustrîndu-și constatarea cu o serie de citate, în măsură să ateste, pe de o parte, diversitatea unghiurilor de gîndire și sentiment, din care este privit fenomenul morții, iar pe de alta, bogăția și spontaneitatea imaginilor ce îmbracă în „petale" de preț expresia. Sub cel de al doilea aspect notat, remarcabile ni se par de asemenea considera-

[22] V. comentariul amplu și pătrunzător, cu excesivă modestie socotit doar „brouillon de foileton", din *Mențiuni critice*, vol. III, Ed. Fundației pt. lit. și artă, 1936, p. 415—421. Asupra volumului s-au mai pronunțat, firește, și alte voci, limitîndu-se însă adesea la constatări generale, formulate de obicei în termeni de elogiu, cum este cazul recenziei din *„Duminica Universului"*, an. I, nr. 2, 11 ian. 1931, p. 31 (datorată probabil lui Al. Bădăuță), din care cităm: „Dintre actualii făuritori de versuri românești, Adrian Maniu este necontestat cel mai poet. Poezia lui e plămădită din intuiții adînci și știință migăloasă, cu amărăciuni de oracol și viclenii de destin. Dar mai ales bătrînul pămînt românesc și-a găsit în el tîlcuitorul autentic și tulburat" — ș.a.m.d.

ţiile criticului în ce priveşte acel „stil al decorativului", ce caracterizează modalitatea de potenţare expresivă a unor poeme dramatizate ca *Salomeea* sau *Mînăstirea din adînc* — aceasta din urmă, recomandată în mod special muzicienilor, care i-ar putea alătura, urmîndu-l pe Grieg, e de părere Perpessicius, „una din acele melodii aeriene şi fluide, ca nourul de vară şi ca argintul selenar".

Deceniul al patrulea oferă criticii un spor de perspectivă, datorită atît apariţiei noilor plachete şi volume ale poetului (*Cartea Ţării*, 1934, *Focurile primăverii şi flăcări de toamnă* şi *Cîntece de dragoste şi moarte*, 1935), urmate de o „ediţie definitivă" de *Versuri* (1938), cît şi consacrării oarecum oficiale a personalităţii acestuia, prin laurii premiului naţional de poezie pe 1938.

Cartea Ţării e socotită unanim o versiune modernă a *Cîntării României*, prilejuind însă majorităţii recenzenţilor mai mult elogii la adresa autorului, care a ştiut să valorifice, în „planul poemic" — cum nota cineva — „motive istorice reale sau folclorice, înrămurind peisajul local cu contribuţia sufletească şi cu tradiţia obîrşiilor, expresii — fidel, însuşite — ale tărîmurilor româneşti"[23]. Puţinele judecăţi de valoare formulate în legătură cu această apariţie denotă oarecare rezervă din partea criticii, ce se menţine deocamdată pe vechile poziţii, în aşteptarea unui alt volum, care să-i ofere posibilităţi mai largi de afirmare a unor noi puncte de vedere. Prilejul nu întîrzie să apară: în vara lui 1935, Adrian Maniu îşi adună în volum o parte din poemele în proză — dacă pot fi numite ca atare — publicate între timp îndeosebi în paginile *Universului*, sub forma unor simple consemnări poematice de fapte diverse (sau entre-filets-uri, cum le va numi apoi Ş. Cioculescu). Noua sa prezenţă editorială nu mai e întîmpinată însă cu elogii, nici măcar de circumstanţă (deşi n-au lipsit nici acestea). Surprinşi neplăcut îndeosebi de manierismul pe alocuri strident al culegerii, comentatorii nu-şi ascund

[23] Comentariul din care am citat a apărut, semnat cu iniţialele *a.p.*, în *„Viaţa literară"*, an. VIII, nr. 158, 15 mai—1 iunie 1934, p. 4. Alte asemenea floricele stilistice pot fi desprinse şi din recenzia semnată de Tr. (aian) I. (onescu), în *„Munca literară"*, an. II, nr. 11, iunie 1934, p. 4. În opinia acestuia, *Cartea Ţării* „ne prezintă cel mai înalt rafinament de cizelare la care a păşit poezia românească" ... Poeta Agatha Grigorescu-Bacovia îi consacră un comentariu de asemenea mai mult liric, în *„Revista scriitoarelor şi scriitorilor români"*, an. VIII, nr. 6—7, iunie-iulie 1934.

insatisfacţia, situînd *Focurile primăverii* ... sub semnul dulcegăriei stilistice şi al „focurilor de artificii". Opinia unui cronicar, destul de generos altfel, este că „dacă d. Adrian Maniu, în această carte, n-ar fi făcut alt lucru decît să abandoneze terenul poeziei în favoarea exprimării sub forma liberă, a sentimentelor, discuţia asupra valorii artistice a *Focurilor* i-ar fi rămas, pînă la urmă, favorabilă"[24]. Culegerea este supusă apoi unei analize şi mai defavorabile autorului de către G. Călinescu. Manifestîndu-şi în genere rezervele faţă de specia poemului în proză, acesta îi reproşează lui Adrian Maniu ambiţia gratuită de a deveni ermetic şi totodată de a „poetiza" totul. „D-sa, afirmă criticul, are foarte mult din truda de a vorbi ca o Sibyllă a lui Pîrvan, combinată cu maniera didactică bizuită pe ideea etică a unui Frumos pentru Toţi a lui Vlahuţă. Ca şi Vlahuţă, d. Maniu tratează fenomenul artistic cu măsuri lirice. Dacă mai ţinem seamă şi de aceea că autorul înclină către coloarea feerică, cu multă aurărie, că în acelaşi timp are oarecari tendinţe erudite (arheologice, numismatice şi etnoartistice), că nu e un emotiv de mare pathos, ci un sentimental cu undă ocolită, cam onctuoasă, cam oficială, vom înţelege şi mai bine dificultatea acestui stil încuiat". Denunţînd apoi „acea bizară atmosferă de silnicie stilistică, de artificiu şi de pedanterie", ca şi intenţia, „obositoare prin abuz", a poetizării forţate, G. Călinescu nu-şi menajează de loc „victima": „Volumul său, conchide el, produce efectul leşinător al unei dulceţi mîncate cu lingura şi e exemplul cel mai tipic al beţiei de zaharicale". Regretul exprimat în final nu are nici el darul de a atenua prea mult gravitatea obiecţiilor ce definesc poziţia cronicarului: „E soarta unor poeţi de a se strădui, spre paguba lor să nu semene cu nimeni pînă la desfigurare". În termeni asemănători, ideea fusese formulată de altfel încă de la începutul comentariului, unde cititorul era avertizat că autorul *Focurilor* „e un stilist, adică un poet preocupat de chestiunea singularizării, mai mult decît de aceea a conţinutului"[25].

[24] Mircea Mateescu, în recenzia din „*Cruciada românismului*", an. I, nr. 31, 11 iulie 1935, p. 5.

[25] G. Călinescu, *Cronica literară* din „*Adevărul lit. şi artistic*", an. XIV, nr. 769, 1 sept. 1935, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

Apariția — în același an — a *Cîntecelor de dragoste și moarte* impunea, prin însăși substanța poetică a volumului, o schimbare am spune radicală de atitudine. Ceea ce nu se întîmplă însă în cazul lui G. Călinescu, prea consecvent cu sine, pentru a renunța (și încă atît de curînd!) la punctul său inițial de vedere. Aprecierile sale vizează întreaga lirică a lui Adrian Maniu, poet care, afirmă criticul, „s-a așezat (de la început, n.n.) într-o poziție artistică, proclamînd ca dogmă originalitatea". De aici, tendința sa de a înfrumuseța, „prin culoare și feeric", ori, dimpotrivă, de a realiza „canonul artistic" impus, „în aparența contrară de neartă, de vorbire curentă stenografiată". Formula adoptată de Laforgue ori de Tristan Corbière, care se bazează pe „un jargon tipic, existent istoricește", nu-l avantajează pe poetul român, întrucît „d. Maniu își creează un natural abstract, nenatural", sugerîndu-i criticului „o scîncire de copil poetic care se încurcă în vorbe". Căutarea „altui mod de efort" se reflectă în culegerea *Lîngă pămînt*, cuprinzînd „încercări de pastel tradițional și de poezie cu silabe bine numărate", precum și în noua orientare a prozei sale lirice, „deosebită și de infantilism și de tradiționalism", prin tendința de ermetizare a expresiei de care fusese vorba în cronica la *Focurile primăverii*... „Atîtea schimbări de direcție, consideră criticul, dovedesc că d. Maniu n-are o idee clară despre misiunea sa artistică, și mai ales că nu are ceva deosebit de spus, întrucît toată nădejdea sa e în modalitate". Revenirea poetului la mijloacele tradiționale e salutată totuși, ca un simptom îmbucurător. Renunțînd la maniera începuturilor, Adrian Maniu pășește „către profunditate și gravitate", lucru vizibil prin însăși „tratarea de sentimente serioase, precum dragostea, luată într-un termen absolut" în noua sa culegere de versuri. Entuziasmul cronicarului scade însă, pe măsură ce se adîncește în analiză. De vină sînt tot „mijloacele" poetului, „mai degrabă minore" sau, în orice caz, „sub marele pathos". O strofă de pastel este compromisă pentru că „pictorul prezumptiv întinde pasta și poantilează", o scenă de dragoste pierde prin diminutivare și ornament, tema gravă a devenirii e „spartă" datorită deplasării accentului pe culoare etc. De unde și concluzia: „Totul arată (...) un spirit estet în actul

Scanned with OKEN Scanner

de a împăciui sentimentalitatea cu ideea artificială pe care şi-o face despre poezie"[26]

În interpretarea lui Pompiliu Constantinescu, în schimb, volumul apare ca un adevărat *breviar* al liricii lui Adrian Maniu, „o concentrare savantă a tuturor posibilităţilor sale poetice", în măsură să întreţină „notele autentice ale unei poezii definitiv fixate, în evoluţia lirismului nostru modern". Rezervele criticului (cam de aceeaşi natură, altfel) nu se constituie în rechizitoriu, ca în cazul precedent, fiind consemnate fie doar în treacăt, cum rezultă şi din pasajul în care e conturat sumarul acestui „breviar" liric („Reîntîlnim, mai întîi, un Adrian Maniu graţios, de o rafinată simplitate, din linia *Salomeei* şi a multor poeme de notaţie acută; regăsim, în continuare, pe pastelistul din *Lîngă pămînt;* deosebim apoi un ciclu de poeme macabre sau, în sfîrşit, un altul de motive folclorice, *poate cam decorativ, ca şi cel de ortodoxă iconografie în cuvinte*" — subl. n.), fie şi mai *in extenso*, dar întotdeauna cu eleganţa şi sobrietatea atît de caracteristice spiritului său prob şi echilibrat. Chiar atunci cînd îşi propune să conteste temeinicia opiniilor altui recenzent, care vede în Adrian Maniu pe „poetul neliniştei metafizice", al cărui volum „este străbătut ca de un singur fir stăpînitor de gîndul morţii, de sentimentul tragic al sfîrşitului" ş.a.m.d[27], cronicarul *Vremii* o face fără ostentaţie, punînd cu discreţie lucrurile la punct printr-o simplă constatare: „D. Maniu nu ni se pare a fi un poet de nelinişti metafizice, în jurul morţii şi-al iubirii, oricîte obsesii noi l-ar orienta spre aceşti poli, care-şi ating extremele". Aceasta, argumentează criticul, întrucît poemele sale de deznădejde erotică şi de spaimă în faţa morţii fie că sugerează „ceva abstract, voit parcă", fie că atenuează, printr-o „gingăşie", „tonul grav" (ca în *Elegie*, unde „cochetăria sa cu durerea" diminuează efectul scontat). Mai unitar, deşi minor, i se pare doar tonul poemei *Viaţa asta trece*, „unde senzaţia trecerii ei rapide ia nu ştiu ce aer de candoare bucolică". În mod obişnuit însă, tristeţea poetului e „potolită,

[26] G. Călinescu, *Cronica literară* din *„Adevărul lit. şi artistic"*, an. XIV, nr. 780, 17 noiembrie 1935, p. 9—10.

[27] Ernest Bernea, *Poetul neliniştei metafizice*, în *„Rînduiala"*, an. I (1935), vol. 4, p. 468—469.

minoră, într-un sens este controlată, să nu-şi ţipe prea tare durerile", excepţie făcînd poate poemul *Încheiere*, „o afirmare definitivă a neantului ce ne aşteaptă". Pornind de la această ultimă disociere, criticul dezvoltă apoi o serie de consideraţii pline de interes în legătură cu raportul dintre creaţia originală a lui Adrian Maniu şi influenţele pe care le receptează poetul, în această etapă a evoluţiei sale. Este de remarcat, precizează Pompiliu Constantinescu, că „ori de cîte ori încordarea gravă apare în poemele d-lui Maniu, aflăm şi prezenţa unei înrîuriri". Astfel, începutul poeziei *În seara aceasta* aduce un „ecou de armonie eminesciană"; notaţia macabră din *Bal mascat* sugerează factura versului din *Mortua est;* „în vigoarea admirabilei evocări *Cules tîrziu,* în expresivitatea imaginilor ei violente", este ceva din *Blestemele* argheziene; „după cum în umana consolare a Fecioarei Maria, din *Tîrziu de tot,* simplitatea expresiei este străbătută de fluidul subteran al *Florilor de mucigai*". Concluzia nu este însă în defavoarea personalităţii lui Adrian Maniu, deoarece „influenţa, notează criticul, nu este sterilă, căci fructifică un strat, pînă acum ascuns, al simţirii sale mascate prin grimasa unui prozaism căutat". Dincolo de toate acestea, volumul se remarcă, în opinia cronicarului, atît prin notabila „voinţă de înnoire", în sensul aspiraţiei „spre gravitatea meditativă", vădită de autor, cît şi prin numeroasele-i poeme „de o frumuseţe autentică, de o concordanţă cu atîtea din caracteristicile cunoscute ale poeticii d-lui Maniu" (*Furtună de toamnă, Viaţa de cimitir, Scăldătoarea, Noapte nebună, Fata pîndarului, Bal mascat* — fiecare definită succint de cronicar[28]).

Opinia obiectivă, judicioasă a lui Pompiliu Constantinescu va fi îmbrăţişată şi de alţi recenzenţi ai *Cîntecelor de dragoste şi moarte*. Între aceştia, Radu Brateş, pornind de la inventarierea similară a temelor şi motivelor acestei culegeri cu caracter de sinteză lirică, relevă de asemenea mai ales poemele străbătute de accente elegiace, cum este *Încheiere* („peste care adie nu ştiu ce suflu din Eclesiast"), pentru a socoti în final, drept coordonată definitorie a volumului, prezenţa con-

[28] Pompiliu Constantinescu, *Cronica literară* din „*Vremea*", an. VIII, nr. 416, 1 dec. 1935, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

tinuă a unui „fluid sentimental care elimină artificiul“[29] (exact opusul concluziei formulate de G. Călinescu — dovadă că intervenţia acidă a acestuia nu atrăsese adeziunea cititorilor de poezie ai vremii).

Lăsînd de-o parte comentariile ocazionale, apărute în anii imediat următori şi rezervîndu-ne plăcerea de a discuta într-o altă ordine de idei articolele ample, ce au doar ca pretext momentul editorial 1935, ale unor critici ca Şerban Cioculescu sau Vladimir Streinu, ne vom opri, în continuare, asupra cîtorva din ecourile critice ale anului 1938.

Într-adevăr, acordarea premiului naţional de poezie — sincronizată aproape cu editarea de către Fundaţii a volumului antologic de *Versuri* — readuce în actualitate numele lui Adrian Maniu. *Rampa* îi închină o întreagă pagină, în cuprinsul căreia scurtul comentariu redacţional („un poet al pămîntului şi al trecutului“, „al naturii şi al legendei“ etc.) este ilustrat printr-o bogată selecţie din poezia şi proza lirică a laureatului[30]. *Universul literar* celebrează evenimentul printr-un articol înţesat de elogii (cam desuete însă şi axate pe ideea tradiţionalismului ortodox-gîndirist al poetului), semnat de Ştefan Baciu[31], iar *Adevărul literar şi artistic* îl consemnează în comentariul, cam stufos şi cu caracterizări discutabile, al Izabelei Sadoveanu (pentru care, de data aceasta, Adrian Maniu este „un poet hermetic cu influenţe de suprarealism“, care „a surprins şi a derutat pe mulţi din cititori“)[32]. Paginilor omagiale, scrise evident fără răgazul necesar studiului, li s-au adăugat, o dată cu apariţia ediţiei defi-

[29] Radu Brateş, rec. din „*Gînd românesc*“, an. IV, nr. 1, ian. 1936, p. 63—64. Volumul a fost salutat şi în comentarii lipsite de orice substanţă, de felul: „poezia lui Adrian Maniu e *poezie*“, pentru că „e o comoară pe pămînt nou“, pentru că rodul ei e „bucuria deplină“ etc., etc. (v. rec. semnată cu iniţialele obscurului Ioan Georgescu, în „*Munca literară*, an. III, nr. 24—25, din 24 noiembrie 1935, p. 4). Notabilă, în schimb, este cronica lui Octav Şuluţiu, din „*Familia*“, nr. 1, 1936.

[30] „*Rampa*“, an. XXVII, nr. 6013, 11 aprilie 1938, p. 5. Un alt comentariu poate fi citit şi la p. 3, în cadrul rubricii *Calendar*.

[31] Ştefan Baciu, *Adrian Maniu*, în „*Universul literar*“, an. XVIII, nr. 9, 16 aprilie 1938, p. 2.

[32] Iz. Sd., *Premiile literare*, în „*Adevărul lit. şi artistic*“, an. XVIII, nr. 908, 1 mai 1938, p. 1. Ca simplă curiozitate, mai mult în măsură să amuze, decît să informeze, mai citäm un pasaj din articolul aceluiaşi I. Georgescu, scris cu această ocazie: „Mărturisim c-o inedită cinste, c-am trăit pe brazdele poeziei maestrului, şi ne pierise glasul, cînd acest vră-

Scanned with OKEN Scanner

nitive din același an, o serie de cronici (nu prea numeroase, totuși), în care s-a încercat o definire mai la obiect a liricii lui Adrian Maniu. Astfel, unul din cele mai dezvoltate foiletoane (dacă ținem mai ales seamă și de numeroasele divagații pe teme adiacente) îi este dedicat culegerii de C. Fîntîneru, în paginile *Universului literar*. Criticul caută a deduce personalitatea autorului, străbătînd invers drumul parcurs de acesta. În această perspectivă, liricul îi apare ca o natură bîntuită, în intimitatea sa, de angoase existențiale, de „spaime" și „deznădejdi", pe care s-a ferit inițial să le „aștearnă sub ochii altora", datorită cenzurii impuse de o anume luciditate, echilibrată înafară. Cu timpul însă, „setea metafizică, angajarea în problemele esențiale ale vieții" aveau să-l conducă „la o împotmolire în tristețe, la o rupere a echilibrului lăuntric și la o panică nemaipomenită în fața morții". Dar aceeași frînă a rațiunii sale neînfricate a intervenit și de data aceasta, sugerîndu-i că „pînă la poarta morții, drumul trece prin grădina de frumuseți" și că deci „tot ce este dragoste și pioasă supunere la taina luminii, a învierii, a sufletului, tot ce este manifestare a traiului omenesc sub soare și sub cer, merită să fie cîntat, să fie preamărit spre slava în sine a acestei misterioase firi". De unde și diversitatea tematică a liricii lui Adrian Maniu, poet al vieții de elementară amploare „a oamenilor de lîngă pămînt, a băștinașilor, a neamului". Aceeași „luciditate creatoare" i se pare apoi criticului că ar condiționa și modalitatea expresivă a poetului, care-și caută cuvintele acolo unde acestea au „cea mai largă întindere concretă: în traiul de toate zilele al ciobanilor, al celor care ară pămîntul și-i culeg roadele, al celor care cunosc vrăjile, bocetele și blestemele, al celor ce se roagă cu credință, al celor ce nu se tem de moarte și nu se înfioară de nimic"[33]. Puțin alambicată și vădind ambiții de căutată originalitate, interpretarea dată de C. Fîntîneru creației lui A. Maniu nu aducea, în esență, prea multe puncte noi de vedere; în contextul altor exegeze ale vremii, își avea însă și ea rostul, atrăgînd cel puțin atenția asupra unor valori ce riscau altfel a fi supuse reducției și

jitor al cuvîntului, lucra încet cu hîrletul tocului la scoaterea imaginilor din pogoanele fără margini ale creației artistice" ... („*Munca literară*", an. VI, nr. 4, iulie 1938, p. 4).

[33] Constantin Fîntîneru, *Cronica literară* din „*Universul literar*", an. XLVII, nr. 22, 16 iulie 1938.

Scanned with OKEN Scanner

simplificărilor. Alte două comentarii au apărut sub semnătura lui I. Gruia, în *Azi* și în *Lumea românească*, cele două publicații conduse de Zaharia Stancu[37]. Opiniile formulate aici se aseamănă, pînă la identitatea unor termeni și chiar a unor construcții. Adrian Maniu este poetul format sub influența antebelică a „poeziei moderniste franceze", care l-a îndemnat, ca și pe Minulescu și pe încă doi-trei lirici ai vremii, să „scuture" versul românesc „de chingile eminesciene și cele coșbuciene", pentru a aduce „un nou suflu de lirism, stăpînit de inteligență" și exteriorizat „prin o nouă tehnică versificatorie", ce va face apoi școală. Caracteristicile acestui lirism, reflectate încă în poemul *Salomeea* — a cărui lipsă din volum este regretată de toți recenzenții — consistă într-o dualitate artistică, manifestă în planurile paralele ale *sensibilității* și *rațiunii*. Poezia lui Maniu e văzută astfel ca „o melodie transpusă pe două chei, dar cu o singură muzicalitate și un singur înțeles". Rezumate în cele din urmă în dragoste și moarte, fenomenele vieții diverse a acestui pămînt se concretizează liric în creații controlate de luciditate și străbătute de ironie, dar remarcabile și prin culoare, prin capacitatea de a transcrie legende și erezii, farmece și blesteme. Prin toate acestea, autorul e socotit „unul dintre puținii înnoitori" ai poeziei noastre, „după Eminescu, Coșbuc și Goga". În fine, o ultimă recenzie asupra căreia ne-am mai propus să referim aici este cea datorată poetului Al. Philippide și apărută în *Viața românească*[75]. Considerațiile analitice și judecățile de valoare exprimate de autor nu tind, în general, spre inedit, recenzia avînd mai mult caracterul unor note de lectură, personale îndeosebi prin observațiile ce se fac în legătură cu modificările suferite de unele texte (problemă asupra căreia vom reveni însă cînd vom discuta ultimele volume, apărute sub semnătura lui Adrian Maniu). „Poetul — afirmă Al. Philippide — n-a fost nici șef de școală, nici șef de parohie literară și a rămas destul de izolat. Un decadentism de cea mai bună calitate, pentru că e temperamental și nu voit (opinie acceptată cu amendamente, cum s-a văzut, de alți exegeți — n.n.), se exprimă într-o atmosferă de gravură veche, de

[34] Cf. *Cronicile* din *„Lumea românească"*, an. II, nr. 411, 23 iulie 1938, p. 4 și *„Azi"*, an. VII, nr. 31, ian.-aprilie 1938, p. 2884—2886.
[35] Ph., *Adrian Maniu: „Versuri"*, în *„Viața românească"*, an. XXX, nr. 7, iulie 1938, p. 126—128.

ceaslov înflorit şi de artă populară. Aceasta dă un amestec original şi interesant", alături de „tonul dogit şi viziunea strîmbă", care-l singularizează pe poet, conferind liricii sale „un aer de ciudăţenie şi de taină".

Paralel cu analizele de volume, trecute în revistă, i se mai consacră poetului, în anii aceluiaşi deceniu, şi o serie de importante studii de sinteză, urmărind de obicei evoluţia liricii sale, din faza începuturilor şi pînă la aceea reflectată în ultimele sale culegeri. Am reţine în această categorie cercetările datorate lui Pompiliu Constantinescu, Lucian Boz, Ernest Bernea, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, precum şi profilul sintetic al lui I. Biberi, ori capitolele de istorie literară ale lui E. Lovinescu şi G. Călinescu.

Opiniile lui Pompiliu Constantinescu[36] anticipează în special caracterizările afirmative ale cronicii sale la *Cîntece de dragoste şi moarte* (notăm că perspectiva studiului se încheie cu *Drumul spre stele*). Pornind de la constatarea diversificării modernismului, prin conturarea unor *moduri individuale*, între care se pot disocia valori şi expresii ce sfarmă „solidaritatea de grup" a începutului de veac, criticul urmăreşte principalele faze ale acestei deveniri, în cazul lui Adrian Maniu (*Salomeea, Lîngă pămînt, Drumul spre stele*), a cărui poezie crede că poate fi redusă totuşi, în ultimă analiză, la o anume unitate de simţire şi de expresie: accea „a unui liric de notaţie graţioasă, în care un primitivism naiv se aliază cu un rafinament discret". Sub acest unghi de convergenţă, *Salomeea* îi apare ca „o succesiune de stări lirice, evoluînd într-un şirag de notaţii graţioase, de înfloriri minuscule de imagini, cînd naive şi de o stîngăcie căutată, cînd de un rafinat simţ de inovaţie"; tradiţionalismul ortodoxist din *Lîngă pămînt* „e numai decorativ şi rezidă în punctul de plecare al cîtorva motive, între care exploatarea superstiţiei populare, a legendei şi a mitului creştin", peste care se ţese „o raţiune mai intimă, aceea a graţiei, autentică şi unică rezonanţă a poeziei sale"; în fine, *Drumul spre stele* continuă linia afirmată în culegerea anterioară, „notaţia cu material ortodox" rezolvîndu-se şi aici mai ales în descripţie, „subliniată de un ascuns ac de incredulitate" *(Înviere)*. Concluzia este că „acest realism de

[36] Pompiliu Constantinescu, *Poezia d-lui Adrian Maniu*, în vol. *Critice*, Ed. „Vremea", 1933, p. 52—60.

pictor primitivist înlătură orice presupunere de poezie dogmatică şi anulează principial sensul transcendent al motivelor ortodoxe, utilizate decorativ" — caracterizare ce nu poate fi într-adevăr eludată de nici un cercetător al liricii lui Adrian Maniu. Mai puţin tranşant în ce priveşte raporturile dintre poet şi programul tradiţionalist, căruia se ştie că i-a fost multă vreme subsumată de unii şi creaţia de maturitate a lui A. Maniu, dar dovedind numeroase intuiţii valabile în problema inspiraţiei autohtone a acestuia, Ion Pillat va preciza de asemenea, cu cîţiva ani mai tîrziu, că aşa-zisul misticism al autorului *Salomeii* transcende de fapt ortodoxismul, pătrunzînd, „dincolo de tradiţia creştină a poporului nostru, pînă la eresul păgîn, pînă la matca adîncă şi imuabilă a credinţelor ancestrale în *blajinii* hrăniţi cu coaja ouălor roşii de Paşti aruncată pe ape curate de rîu şi în *Kaloienii* de lut, tainice întrupări şi rămăşiţe ale unor mitologii dispărute"[37].

Fără a se detaşa prea mult de mozaicul consideraţiilor cronicăreşti de pînă la acea dată, studiul lui Lucian Boz[38] aduce totuşi cîteva observaţii de detaliu sau unele intenţii de definire sintetică, pe care n-ar fi drept să le ignorăm. Între acestea, am reţine sugestiile privind originalitatea poetului, chiar în faza impropriu numită „simbolistă" a evoluţiei sale, observaţiile în legătură cu poemele sale în proză ori cu mecanismul grotescului, în creaţia aceluiaşi, precum şi încercarea de a stabili, nu fără o anume doză de arbitrar, diagrama drumului acestei creaţii, de la *heterogen* la *omogen*, cu popasuri în zonele dominate, succesiv, de „sensibilitate capricioasă", de „melancolie învăluitoare" şi de „preferinţa pentru teme largi şi obiective" (specificăm că şi cercetarea lui L. Boz se opreşte la volumul *Drumul spre stele*).

Studiul lui E. Bernea[39], rudimentar apologetic, în ansamblu şi scris cu condei de tîmplar parcă, porneşte de la aserţiunea că „Adrian Maniu a fost unul dintre cei mai schimbători poeţi ai generaţiei sale", pentru a stabili apoi de asemenea trei etape, în drumul spre desăvîrşire al poetului. Cea

[37] I. Pillat, *Aportul folclorului în poezia nouă românească*, în vol. *Tradiţie şi literatură*, „Casa Şcoalelor", 1943, p. 66.

[38] L. Boz., *Adrian Maniu*, în vol. *Cartea cu poeţi*, Ed. „Vremea", (1935), p. 113—122.

[39] Ernest Bernea, *Poesia lui Adrian Maniu*, în *„Rînduiala"*, an. II, caietul 5, iunie 1937, p. 214—221.

Scanned with OKEN Scanner

dintîi, corespunzînd căutărilor violent novatoare, purta adesea amprente străine de sensibilitatea sa, dar „lăsa să se întrevadă și adevăratul poet de mai tîrziu". Izvorîtă „dintr-o viziune tragică a lumii, rău folosită", lirica sa dovedea lipsa de experiență a începătorului; de unde și tentația grotescului, pe de o parte și cea a artificialului, pe de alta. În cea de a doua etapă, „constructivă", poetul „s-a realizat în primul rînd sufletește", abandonînd ironia și „tendința către batjocură" și orientîndu-se „către viață cu tainele ei, către aspectele ei pure, simple, primitive", zugrăvite în *Lîngă pămînt* în „versuri de un colorit și un pitoresc autohton". În fine, perioada maturității artistice a lui Adrian Maniu îi sugerează autorului asocierea cu Lucian Blaga. „Poezia neliniștei metafizice" i se pare a defini *Drumul spre stele* și *Cîntecele de dragoste și moarte*, volume în care „pastelul și balada, poezia descriptivă, fac loc cîntecului interior, meditației metafizice și religioase" — constatare lipsită de nuanțările necesare, cum am văzut că demonstrase, cu ani în urmă încă, Pompiliu Constantinescu. Ideea morții, continuă criticul, constituie acum „tema fundamentală" a literaturii lui Adrian Maniu, care devine totodată „de un curat românism". În ce privește sursele de inspirație ale acestei poezii, „două sînt mai obișnuite: natura și legenda, mitul", modul de integrare artistică a lor deosebindu-se însă de la o etapă la alta, potrivit evoluției poetului de la descripția bazată pe concret, către o interpretare intelectualizată, cu implicații mai profunde în sfera „naturii omenești".

Prilejuit de fapt de apariția *Cîntecelor de dragoste și moarte*, dar depășind în toate privințele caracterul unei simple cronici, amplul comentariu al lui Șerban Cioculescu rămîne, fără îndoială, una din cele mai informate și mai profunde exegeze, din cîte i-au fost consacrate lui Adrian Maniu[40]. Subtilul interpret al *Aspectelor lirice contemporane* beneficiază în primul rînd de o cunoaștere integrală a creației acestuia, ceea ce-i permite să contureze profilul scriitorului din detalii adeseori inedite și întotdeauna revelatoare. O poezie abandonată în paginile unui periodic, o frîntură de frază sau de vers ce a suferit modificări, înainte de a fi acceptată

[40] Șerban Cioculescu, *Despre poezia d-lui Adrian Maniu*, în „*Revista Fundațiilor Regale*", an. III, nr. 1, ianuarie 1936, p. 174—186.

în volum îi oferă criticului posibilitatea unor intuiții sau a unor disocieri ce luminează multiunghiular personalitatea artistului (mai ales în ce privește prima parte a drumului spre autodefinire, parcurs de scriitor).

Inevitabil, lirica lui Adrian Maniu este urmărită sub unghi cronologic, poetul făcînd parte din familia spiritelor ce se înnoiesc și se completează cu fiecare nouă prezență editorială. Încadrat între poeții „născuți" (Thibaudet), cărora momentul le-a permis să-și situeze debutul sub zodia unor *principii* literare novatoare (ceea ce i-a fost refuzat unui Eminescu, în condițiile de acum un veac), autorul *Figurilor de ceară* este înfățișat mai întîi militînd „cu superbia tinereții" și „cu o hotărîre deliberată de a contribui la stricarea conoanelor vechi", „pe meterezele înaintate ale poeziei noi". Poziția estetică eterodoxă a tinereții sale este ilustrată prin cîteva pasaje, menținute sau cenzurate de maturitate, din *Nietzscheana* („. . . tu răstoarnă ideile, ce sunt în agonie, spre a da drumul răsăriturilor. Întoarce mănușa frazelor pe dos, cînd s-a murdărit pe față" și altele, ce atestă chiar contaminări futuriste: „Viața ei — placă de muzică, galopată pe gramofonul lumilor"), din scurtele notații impresioniste grupate sub titlul *Prin genele soarelui*, din ciclul *Florilor de hîrtie* ș.a., cu erotica lor „de o sinceritate dezamăgită, de o sensualitate plastică, de un umor grotesc", menit „a dezumfla tonul aulic" al poeziei, precum și din *Salomeea*, poemă de inspirație wildeană, ce constituie expresia cea mai originală a poeziei de contraste, „în care unda elegiacă este întreruptă de intervenția refrigerentă a inteligenței"; generată de „atitudinea antisentimentală a poetului". Predilecția dintotdeauna a lui Adrian Maniu pentru basm, „încadrat cronologiei medievale" și pentru „decorul rustic al naturii" îi apare însă pe drept cuvînt criticului ca o constantă, ce prefigurează lirica „de naivă și totodată savantă stilizare a naturii și a basmelor" din volumul *Lîngă pămînt* (*Vînătoare mistică*, *Fata morgana*, *Balada II*, *Crucile fîntînilor*, *Înnoptare* datează din perioada 1913—1916). Exemplul orientării postbelice a poetului este căutat apoi (Vladimir Streinu va contesta însă această filiație) în prerafaelismul lui Dante Gabriel Rossetti și Burne-Jones, ori în atmosfera de comuniune cu întreaga creațiune universală, proprie poemelor lui Fr. Jammes (*Turma*, *Iepuraș de Paște*). În ce privește adeziunea lui A. Maniu

Scanned with OKEN Scanner

la programul gîndirist, Ş. Cioculescu se situează pe poziţia afirmată încă de P. Constantinescu, relevînd şi argumentînd suplimentar caracterul „pur decorativ" al aşa zisului misticism al poetului. „Religiozitatea d-sale este exterioară, notează criticul, spre deosebire de aceea imanentă a d-lui Lucian Blaga şi de aceea doctrinară a d-lui Nichifor Crainic", cum se va vedea şi din scepticismul unora din *Cîntecele de dragoste şi moarte (Tîrziu de tot)*. Elementele de recuzită religioasă sînt utilizate de poet doar ca material de concretizare artistică a ceea ce el şi numeşte undeva *(Înviere)* „drama cu regie cerească". Volumele următoare sînt caracterizate mai succint. *Drumul spre stele* „aduce ca note noi un simţ adîncit al folclorului, precum şi un sentiment minor de disperare în necredinţă", *Cartea Ţării* presupune o intenţie de particularizare poetică a diverselor tărîmuri româneşti, „fără însă a găsi tonul just", pentru a comunica „emoţiile lirice" ale autorului, iar *Cîntecele de dragoste şi moarte* constituie — cum am văzut că s-a mai observat de altfel — „o sinteză strălucită a celor mai alese însuşiri lirice" ale lui Adrian Maniu, aducînd însă şi un filon mai pregnant de „sensibilitate gravă, stîrnită de zădărnicia sentimentului iubirii şi mai ales de simţirea pieirii prin moarte". Studiul rămîne deficitar poate doar în privinţa concluziilor, capitol expediat în cîteva fraze fără forţă de cuprindere a acelei *unităţi în diversitate*, ce caracterizează personalitatea scriitorului.

Nu mai puţin valoroase — deşi uşor handicapate de însăşi cronologia altor cîteva intervenţii, de similar prestigiu — ne apar şi cele două contribuţii ale lui Vladimir Streinu, la care ne-am mai referit de altfel[41]. Familiaritatea criticului cu problematica şi tehnica poetică modernă, pătrunderea sa analitică, conciziunea şi pregnanţa unor caracterizări sînt numai cîteva din însuşirile pe care le sugerează lectura studiilor sale.

„Un interes autogen de ordin istoric" îl determină şi pe Vladimir Streinu să facă „revista destinului poetic" al lui Adrian Maniu, adăugînd paginilor antologate în volume, creaţii părăsite de autor, din scrupule criticiste, prea puţin

[41] Vladimir Streinu, *Adrian Maniu*, în vol. *Pagini de critică literară*, Ed. Fundaţiei pt. lit. şi artă, 1938, p. 59—64 şi *Poezia d-lui Adrian Maniu*, în *„Revista Fundaţiilor Regale"*, an. V, nr. 8, august 1938, p. 388—407.

justificate, în cazul său, deoarece cariera poetului s-a dezvoltat, cum precizează criticul, „cu mult mai interesant decît lasă să se vadă *ediția definitivă*", din 1938. Impresia de unitate nu poate fi astfel tulburată, întrucît poezia lui A. Maniu își are individualitatea sa, cu toate aparentele tribulații ale autorului, revendicat cu egală îndreptățire de mai multe școli; ea „nu s-a lovit, precizează criticul, de nici un lanț pirineic: moderniști și tradiționaliști, prin d. Maniu, cred a fi învins deopotrivă". Atitudinea de frondă din tinerețe i se pare criticului mai puțin dictată de necesitățile reale ale momentului, literatura noastră nefiind încă în situația de a fi epuizat, pînă în acei ani, temele și formele inspirației clasice (metrica tradițională își demonstra încă vigoarea în creația unui Anghel, fiind cultivată, cu toată aparenta ei ignorare, chiar de Minulescu, iar retorica „abia își arătase virtuțile" în lirica patriotică a lui Goga). Explicația este căutată, în consecință, în afara perimetrului autohton și anume prin raportare la Franța, unde modul tradițional fusese compromis de academism încă înainte de 1885, cînd se naște un nou moment liric. Rimbaud, Corbière și Laforgue, ca mediatori ai unei linii ce descinde încă din Baudelaire și chiar din Villon rămîn deci fermenții novatorismului violent, profesat de tînărul Adrian Maniu și ilustrat de critic prin citații concludente din *Cicatrizarea rănilor de lance pe pavăza lunei*, din *D-nu Schelet* sau din *La Dame aux camélias*. Inițiat cu erudiție, încă de pe atunci, în versificația modernă, căreia îi va consacra în anii noștri masivul tom, unanim apreciat, Vladimir Streinu se exercită în subtile disocieri și analize, pentru a dovedi genetica versului „conversativ, familiar și moderat", ce-l va caracteriza și mai tîrziu pe autorul *Salomeii*, în mai mare sau mai mică măsură. Reacțiile iconoclaste ale lui Adrian Maniu sînt descifrate apoi atît în intenția vădită de caricaturizare a unor figuri legendare (Orfeu, Salomeea), ori a unor tipuri livrești (Dama cu camelii), cît și în acea nu mai puțin evidentă tendință de auto-persiflare, — căci poetul nu se sfiește să rîdă chiar „în fața propriilor emoții" și să-și descalțe astfel versul de „coturnii solemnității". Etapa antebelică se dovedește așadar fecundă în experiențe de loc neglijabile, în configurația lirică a momentului. Peste voința autorului, multe din scrierile acestei perioade își mențin farmecul, prin dozarea fericită a unor asemenea elemente

eterogene, conchide deci criticul, regretînd — ca și alți comentatori, de altfel — că scriitorul s-a decis cu atîta ușurință să-și renege începuturile.

Continuîndu-și apoi periplul în jurul noilor teritorii frecventate de poet, Vladimir Streinu urmărește modul în care *iconoclastul* de altădată s-a transformat în *iconodul.* Procesul a fost cercetat însă și de către alți critici, de aceea nu vom mai reveni asupra acestei probleme, mulțumindu-ne să spicuim doar cîteva aspecte ce ar prezenta un interes suplimentar. Unul din acestea vizează modalitatea proprie lui Adrian Maniu de a-și subsuma tradiția, în perspectiva noilor sale experiențe de domeniul versificației și al expresiei poetice. La școala esteticii antiacademiste, observă în acest sens criticul, poetul „învățase să fie duios fără dulcegărie, sentimental fără retorism și banal fără banalitate" — opinie ce contrazice, după cum lesne se poate constata, unul din principalele puncte de atac ale rechizitoriului călinescian citat. Stîngăcia versurilor din perioada postbelică, se arată în continuare, este deci „un rezultat de evoluție subtilă și nu chiar rafinament artificial"; ea se naște firesc, fiindu-i impusă artistului „nu ca un ultim capriciu de rafinament, ci din conștiința pe care versurile o mai păstrează încă despre piedicile din trecut". O altă chestiune în care criticul consideră necesar să-și exprime poziția este aceea a relației dintre creația lui A. Maniu și aceea a prerafaeliților sau a lui Francis Jammes. În această privință, opinia sa este, după părerea noastră, cît se poate de rezonabilă: trăind într-o țară în care tradițiile artei „primitive" sînt și astăzi încă îndeajuns de vii și de diverse, poetul nu a avut nevoie să recurgă la modele străine. „În afară de poezia populară, de posibilitățile smaltului și de măestriile casnice, la orice răspîntie e o troiță, în orice munte un schit și oriunde o icoană veche"; poetului nu i-a fost necesar deci un efort special de documentare, spre a-și satisface valențele de „iconar" liric. Discutabilă ne apare, în studiile lui Vl. Streinu, doar tendința — ce-i drept, mai mult sugerată, decît formulată explicit — de a considera „religiozitatea" poetului drept rezultat efectiv al unei conversiuni sufletești, și nu ca simplu mod artistic de interpretare a unor realități eterodoxe. Altfel, ni se mai par demne de reținut considerațiile criticului în legătură cu arta crochiului la Adrian Maniu, ca și în ce privește reabilitarea de către poet

Scanned with OKEN Scanner

a tradițiilor descriptive și narative, abandonate de alți lirici ai vremii, mărturisitori, cu sau fără temei subiectiv, ai crezului purist. De asemenea, constatările revelatoare privind strădania — nejustificată, credem noi — a autorului de a-și revizui mereu creația, pentru a o pune de acord cu termenii finali ai evoluției sale („poetul și-a făcut, ca să zicem așa, toaleta tradiționalistă din an în an și rezultatul tuturor sforțărilor sale în acest sens este *ediția definitivă*", conchide criticul, vag mîhnit de a se vedea astfel frustrat de deliciile urmăririi pe viu a unui destin poetic atît de interesant).

Schița de profil datorită lui I. Biberi[42] pornește de la premisa că personalitatea complexă a lui Adrian Maniu nu s-a putut exprima, decît parcurgînd o serie de experiențe succesive; ceea ce nu înseamnă însă că lirica sa nu este străbătută și de unele constante: „Il a toujours été tiraillé — observă Biberi — par ses propres incertitudes, sollicité par les grands problèmes et par les suprêmes angoisses. Avec cela il n'a jamais été réfractaire à la simplicité, à la fraîcheur, à la grâce naturelle et agreste. Si sa pensée a vogué dans les nauges, il n'en a été pas moins sensible à la beauté des choses familières, au charme des paysages rustiques, ou à la poésie de la vie quotidienne. Il s'est évadé dans la légende sans perdre le contact avec la réalité immediate. Sa bizarrerie allait de pair avec sa simplicité, son étonnement naïf s'exprimait par des tours savants et alambiqués, et le raffinement de sa sensibilité s'accomodait facilement et, même naturellement du cadre indigent et sans éclat de la vie paysanne". Diversitatea tematică se concretizează într-o mare varietate de tonuri și modalități, în măsură să exprime o „biografie morală" și o experiență poetică ce renunță, treptat, la fronda juvenilă, pentru a ancora în melancolia pătrunzătoare și în tristețea acidă a maturității — cu vizibile antecedente însă chiar în creația de tinerețe.

Cu aceasta am abordat însă într-un fel un alt capitol al cercetării noastre: acela al prezentării scriitorului în cadrul principalelor lucrări de *istorie a literaturii române contemporane*, apărute în perioada interbelică (notăm că urmărirea destinului critic al operei lui Adrian Maniu în anii de după

[42] Ion Biberi, *Adrian Maniu*, în *Etudes sur la littérature roumaine contemporaine*, Paris, Ed. Corymbe, 1937, p. 123—124.

Scanned with OKEN Scanner

eliberare nu face parte din prevederile noastre — de altfel, ca şi în cazul celorlalţi poeţi de care ne ocupăm în această diviziune a volumului nostru). Numele care ne interesează, sub acest raport, sînt acelea al lui E. Lovinescu şi G. Călinescu[43].

În cercetarea punctului de vedere lovinescian trebuie să pornim, de fapt, încă de la portretul, destul de amplu, pe care i-l consacră criticul în volumul al IX-lea al *Criticelor* sale (ed. „Ancora", 1924). Ceea ce relevă de la început Lovinescu vizează supunerea iniţială a creaţiei lui Adrian Maniu rigorilor unui principiu estetic, oarecum exterior temperamentului său artistic: acela al *originalităţii voite*, căutate în mare măsură în afara personalităţii sale creatoare; acestui fapt i se datorează acea „poză", de „Pierrot funambulesc" (termenul va face carieră, în studiile ce vor urma, după cum s-a şi putut constata), acea atitudine de „puerilă strengărie poetică, de pornire neînvinsă spre parodie", de sursă laforguiană (Lovinescu este de asemenea primul care pronunţă numele lui Laforgue, în legătură cu poezia lui A. Maniu), ce îi caracterizează începuturile, acea manieră anticonformistă, concretizată în „elementele unei atitudini pur intelectuale şi antilirice". Din perspectiva acestui principiu extrinsec, adevărata faţă a talentului lui Adrian Maniu — ce se va realiza doar evoluînd „în spre notaţia precisă şi originală a unei viziuni plastice, în spre imaginea inedită în serviciul unei sensibilităţi discrete" — îi apare criticului deformată de atitudinea lucidă, manifestă „printr-o intervenţie ironică, împinsă pînă la strîmbătură, prin duioşie îngheţată în batjocură, prin comentariu întors spre jocuri de cuvinte, prin poză şi nepăsare, prin farsă". Evoluţia poetului, în sensul intuit de *critic* încă înaintea apariţiei volumului *Lîngă pămînt* (intuiţii similare am văzut că avuseseră însă şi alţi comentatori, între care N. Davidescu) îl determină apoi pe *istoricul literar* să-şi nuanţeze pe alocuri opiniile, în cuprinsul capitolelor pe care i le dedică în lucrările sale — mai puţin

[43] N. Iorga se ocupă cu totul tangenţial de opera lui A. Maniu, în *Istoria literaturii româneşti contemporane*, vol. II, Ed. „Adevărul", 1934, unde consemnează volumul *Lîngă pămînt*, cuprinzînd „poeme descriptive-n care nota de brutalitate căutată nu distruge efectul formei îngrijite pe observaţia personală" (p. 236).

Scanned with OKEN Scanner

în cea din 1927 şi mai evident în compendiul din 1937[44], — fără a-l obliga totuşi să renunţe la punctul său de vedere în ce priveşte rolul precumpănitor al „voinţei" şi al „inteligenţei", în activitatea creatoare a poetului. O modificare mai substanţială, de ordinul viziunii de ansamblu asupra creaţiei lui Adrian Maniu, vădeşte doar transferarea poetului din capitolul moderniştilor, în acela al tradiţionaliştilor (între care figurează în ultima lucrare citată). Tot din compendiul din 1937 reţinem adaosul cu privire la pretinsul „ortodoxism" structural al poetului, opinia lui Lovinescu urmînd-o în acest sens pe aceea a lui Pompiliu Constantinescu şi Şerban Cioculescu: „Ortodoxismul acesta în *Lîngă pămînt* (1924), *Drumul spre stele* şi *Cîntece de dragoste şi moarte* — nota autorul — este mai mult formal, deoarece atît folclorul cît şi eresul creştin sînt în genere folosite ca elemente descriptive; nimic dogmatic sau transcendent în utilizarea motivelor ortodoxe, ci numai decorativ".

Spre deosebire de E. Lovinescu, G. Călinescu îl va menţine pe Adrian Maniu printre *moderniști*[45]. Raţiunea unei asemenea circumscrieri — ce restrînge, oricum, orizontul real al liricii acestuia — nu e greu de dedus din comentariu, axat aproape în întregime pe ideea predilecţiei poetului pentru imaginea picturală şi stilizările proprii atît plasticii, cît şi unor directive poetice moderne. Poziţia istoricului literar nu contrazice, în esenţă, opiniile cronicarului de la *Adevărul literar şi artistic*; rezervele categorice şi criticile tăioase de odinioară se convertesc însă de cele mai multe ori în constatări ce nu mai implică refuzul, tinzînd mai degrabă să recomande un mod prin excelenţă personal de a izbuti în artă. Debutul comentariului, ce-i drept, e de natură să deruteze: „Poezia lui Adrian Maniu, spune Călinescu, e triumful stilisticii şi al manierei. Aci nu există un conţinut şi un stil, ci maniera însăşi este cuprinsul şi scopul operei de artă". Raportată la consideraţiile ce-i urmează, aprecierea nu mai şochează însă în acelaşi grad, autorul dovedindu-se un ade-

[44] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. Evoluţia poeziei lirice*, Ed. „Ancora", 1927, p. 352—359 (cap. *Alţi poeţi moderniști)* şi *Istoria literaturii române contemporane*, 1900—1937, Ed. Socec, 1937, p. 96—97 (cap. *Poezia tradiţionalistă*).

[45] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundaţiei pt. lit. şi artă, 1941, p. 739—743.

Scanned with OKEN Scanner

vărat maestru al paradoxurilor, în măsură să preschimbe „porecla în renume". Reabilitarea — care vizează de fapt mai curînd conceptele, decît opera lansată în discuție — se realizează treptat. Corespondențele plastice ale liricii lui Adrian Maniu sînt analizate sub cele mai variate aspecte. Poetul e văzut mai întîi ca un *bizantinizant*, „precursor cu un deceniu al lui Lucian Blaga", prin acea „preferință pentru poemul-panou ori gravură", ilustrată cu citate din *Primitiva* remarcată și de Vl. Streinu, ori din *Vînătoare mistică*. Viziunea caracteristică unor asemenea panouri e superioară însă aceleia proprii „slabului" Kimon Loghi, precizează Călinescu, deoarece are la bază cu totul altă cultură artistică: aceea a „tablourilor primitive" ale Tre- sau Quattrocentoului italian. O primă concluzie este că, dacă A. Maniu este „un artist plastic refulat care se consolează în poezie", modelul său nu este, ca al lui Th. Gautier, un Delacroix, ci „un pictor din secolul XIV ori un iconar bizantin, însetat de aurărie, coloare focoasă și hieratism linear" *(Salomeea, Balada spînzuratului, Nocturnele)*. Alături de acest primitivism plastic, continuă apoi Călinescu, „poetul a introdus și o manieră verbală, o speță de infantilism asemănătoare cu acela al lui Bacovia și Demostene Botez". Această *poză* a creației sale de maturitate constă „în a lua un aer extrem de naivitate și a nara evenimentele presupuse sublime cu o stîngăcie de copil, amestecînd poezia cu proza" *(Saltimbancii)*. „Procedeul, observă iarăși criticul, e al plasticei moderne care, în năzuința de a scăpa de intelectualizări și a ajunge la sufletul pur, cultivă și pastișează desenul copiilor". A doua concluzie: „În chipul acesta Adrian Maniu e printre cei dintîi pionieri ai dicteului automat". Conturele originalității poetului sporesc, în fine, prin relevarea modului particular în care transpune acesta motivele proprii simbolismului, anume, părăsind sentimentalismul și dedicîndu-se unor „probleme de policromie", adesea „mai mult expresionistă decît impresionistă", așadar „bazată pe stilizare nu pe nuanță". Poetul cuprinde astfel, în embrion, pe Camil Baltazar (cu poezia sanatoriilor), pe tradiționaliști și, indiscutabil, pe Blaga. Rezervele formulate în legătură cu proza sau jurnalistica lui Adrian Maniu (regăsim aici de fapt ideile din cronica la *Focurile primăverii și flăcări de toamnă*) nu anulează aprecierile, în ansamblu pozitive, cu privire la per-

Scanned with OKEN Scanner

sonalitatea poetului, care — ni se mai spune — „încearcă să se reînnoiască mereu fără a-şi părăsi firește nota fundamentală", socotită a fi *feericul caligrafic*.

Privită dintr-un unghi relativ restrîns, fie şi cu intenţia de a evidenţia astfel ceea ce i s-a revelat criticului ca *faculté maîtresse*, imaginea lui Adrian Maniu ne apare poate uşor simplificată în exegeza călinesciană. Întrucît *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* este şi o operă de veritabilă creaţie romanescă, faptul ne apare însă oricum scuzabil. Ca şi atîtea alte figuri de scriitori, chiar de mai mică importanţă, imortalizate şi graţie artei de istoric literar a lui G. Călinescu, poetul *Cîntecelor de dragoste şi moarte* trăieşte aici ca personaj perfect individualizat, ceea ce nu înseamnă de loc puţin.

La capătul cercetării noastre, am socotit util să adăugăm măcar cîteva consideraţii în legătură cu ultimele trepte ale devenirii poetului, aşa cum ne este ea sugerată de lectura celor două volume antologice, apărute în 1965 la Editura pentru literatură: *Cîntece tăcute* şi *Versuri în proză*. Chestiunea ce ne-a determinat să nu renunţăm la acest adaos, fără pretenţii de „exegeză" (am mai putea oare aduce ceva eminamente nou, faţă de ceea ce am văzut că au adus contemporanii poetului?), priveşte de fapt regimul, după părerea noastră nefiresc de aspru, impus de autor propriei sale creaţii, cu prilejul revizuirii manuscriselor pentru recenta lor retipărire. Consultarea proaspătă a întregii sale poezii, cu colaţionările ce se cheamă una pe alta, de îndată ce descoperi infidelităţi faţă de inspiraţia iniţială, s-a soldat cu concluzia că aparenta unitate de ton, expresie şi construcţie a liricii lui Adrian Maniu — cel puţin aşa cum ne-o sugerează volumele amintite — se datoreşte, în măsură considerabilă, şi excesului de severitate ce a prezidat ultima „toaletă" a textelor selectate. Practica nu e nouă, în cazul lui Adrian Maniu şi a mai provocat nedumeriri şi rezerve şi altor comentatori. Unul dintre aceştia este şi poetul Al. Philippide, ale cărui observaţii în acest sens ni se par de actualitate şi astăzi. „Rotunjirile tîrzii aduse unei poezii, remarca pe drept cuvînt recenzentul „ediţiei definitive" din 1938, nu sînt întotdeauna recomandabile. Ele sînt poate la locul lor într-o poetică, în care preciziunea formală este meritul principal. Dar poetica lui Adrian Maniu este cu

Scanned with OKEN Scanner

totul altceva, decît preciziune formală. Această poetică nu vrea, nu cere, nu *suferă*, nici ritmuri corect încorsetate, nici versuri care să defileze îmbumbiate în metrica tradiţională. Însuşirile acestei poezii sînt tocmai: impreciziunea formei, libertatea prosodică, spontaneitatea şi ireversibilitatea inspiraţiei. În asemenea condiţii, rotunjirile ulterioare nu sînt bine venite". Socotindu-ne, de la întîiul contact cu opera lui Adrian Maniu, în rîndul admiratorilor săi sinceri şi dezinteresaţi, nu putem să nu fim de acord cu poziţia de principiu a confratelui său, în această problemă, am spune vitală, pentru destinele unei opere adresate nu numai contemporanilor, ci şi posterităţii. De aceea ne-a şi surprins — trebuie să recunoaştem, neplăcut — noua formă a unora dintre creaţiile incluse în volumele antologice la care ne referim. Nu se pune, firește, problema valabilităţii *în sine* a noilor versiuni; însuşi actul lor de naştere, în retortele creatoare ale laboratorului unui autentic poet, le conferă valori al căror blazon de frumuseţe clasică nu poate fi ignorat. Ceea ce ne îndeamnă să revenim asupra acestei probleme — semnalate de altfel şi de Vl. Streinu, într-o altă ordine de idei însă — este doar faptul că noul vestmînt sub care ni se prezintă creaţia lui Adrian Maniu ne face, nu o dată, să nu-l mai recunoaştem pe autor. Am încercat să conturăm, în prima parte a cercetării noastre, profilul unui poet, aşa cum se desprinde el din comentariile ce i-au fost consacrate pe parcursul a trei decenii. Însăşi ediţia de faţă cuprinde o prezentare, competentă, densă şi chibzuită în aprecieri, informată şi bogată în analize de o remarcabilă subtilitate (ne referim la studiul introductiv semnat de criticul M. Petroveanu), care îşi ilustrează însă consideraţiile cu exemple spicuite tot din vechea creaţie a poetului, multe dintre ele intrate de mult în „bagajul" de frumuseţe, întipărit în amintirea fiecărui iubitor de poezie. Ne întrebăm acum: vom reuşi oare cîndva să înlocuim, în memoria noastră, o imagine ca aceea din primul vers al poeziei *Crucile fîntînilor:* „Fîntîna cumpăna destinde ca o lăcustă. Ziua moare", pe care am avut bucuria de a o vedea reţinută de cei mai mulţi comentatori ai volumului *Lîngă pămînt*, cu pendantul ei din noua versiune a poeziei: „Vechi aur picură-n găleată; încovoiată, ziua moare..."? Zîna Mnemosyne e destul de refractară uneori noului, atunci cînd acesta nu reuşeşte să o convingă de su-

perioritatea lui... Dar să revenim la problema pe care o pusesem în discuţie: dată fiind noua haină poetică a creaţiei lui Adrian Maniu, mai rămîn oare valabile *toate* caracteristicile pe care ne-am obişnuit a le desprinde din opera poetului (inclusiv cele asupra cărora se insistă în studiul introductiv al *Cîntecelor tăcute*)? Părerea noastră este că nu, căci cele două volume antologice ne pun, de fapt, în faţa unui *nou poet*, cu mult mai atent în ce priveşte expresia, mult mai explicit în formulări — şi prin aceasta, inevitabil, şi mai puţin concis, — în fine, puţin arhaizant, sub raportul vocabularului preferat. Iată un exemplu elocvent în acest sens, detaşat dintr-una din poeziile cele mai frumoase şi mai reprezentative ale volumului *Lîngă pămînt* — poezie care a întrunit altfel elogii unanime în critica vremii (transcriem, succesiv, cele două versiuni ale primei strofe din *Pentru o pasăre moartă*):

I

„Plîngeai ţinînd în palme păsărica moartă,
Numai moartea a deschis colivia închisoare.
Cîntecul strălucise ca o rază de soare
Şi acum pasărea galbenă semăna cu o frunză moartă".

II

„Plîngeai, ţinînd în cuibul palmei pe prietena ta zburătoare
moartă,
doar astfel îndurîndu-te să laşi deschisă colivia-închisoare,
din care cîntecul urca strălucitoare veselia razelor de soare.
Acum, cu aripioare strînse, pasărea de aur arată întocmai ca
o frunză moartă".

Un alt exemplu ni-l sugerează, peste ani, comentariul amintit al poetului Al. Philippide. Este vorba de cele trei ipostaze ale metamorfozei suferite de poezia apărută în *Cronica* din iulie 1916 sub titlul *Cîntecul frumos*, apoi în volumul *Lîngă pămînt*, cu titlul *Cîntec* şi în sfîrşit în *Versuri* (1938) şi în *Cîntece tăcute*, cu titlul *Alt cîntec*. Transcriem şi din această poezie una din strofe, în cele trei versiuni (cea

Scanned with OKEN Scanner

din *Cronica*, cea din *Lîngă pămînt* — identică, cu excepţia titlului şi a unor elemente de punctuaţie, cu cea din *Versuri* — şi cea din recenta ediţie):

I

„Stele cărbuni vie ca-n orice seară,
Meargă pe drum, cum de veacuri rotesc,
Iară şi iară,
Pe negrul ceresc"

II

„Stelele reci, vie ca-n ori şi ce seară,
Meargă pe drum cum de veacuri rotesc
Iară, povară
Pe negrul ceresc"

III

„Stelele, vechi,
luminiţe de ceară,
dorul trecut din pierdut înoiesc,
moarte destine din tine-au să ceară
jocul firesc".

Ni s-ar putea obiecta că practica revenirii asupra textului poetic e prezentă în tradiţiile oricărei literaturi, aducîndu-ni-se în acest sens — eventual — chiar exemplul lui Eminescu, ale cărui creaţii ni s-au transmis uneori în cîte trei şi patru variante (*Mai am un singur dor* ş.a.). Răspunsul la o asemenea întîmpinare poate fi aflat însă, pe de o parte, în faptul că variantele eminesciene nu constituie, în cele mai multe cazuri, decît schiţe ale unor creaţii în curs de definitivare, iar pe de alta, în însăşi diferenţa de ordinul specificului temperamental şi artistic dintre cei doi poeţi, talentului de proiecţie totuşi spontană al lui Adrian Maniu, aşa cum l-am cunoscut pînă acum (tendinţa de „stilizare" fiind un element intrinsec, ce nu ţine deci în esenţă de domeniul expresiei) nefiindu-i proprie elaborarea îndelungă şi cu reveniri pedante, în scopul desăvîrşirii formale a frazei poetice. Observaţiile

Scanned with OKEN Scanner

poetului Philippide ni se par cît se poate de întemeiate şi de obiective — mai ales dacă le raportăm la opiniile formulate de acelaşi în alte împrejurări[46]. Această particularitate a creaţiei lui Adrian Maniu credem de altfel că s-ar preta unei discuţii mai largi, în măsură să conducă la întregirea efigiei dăltuite de comentatorii pe care i-am avut în vedere; mai ales că multe dintre opiniile spicuite, cercetate paralel, ne-au apărut poate, la o primă vedere, oarecum contradictorii, în această privinţă. În continuitatea şi în sprijinul observaţiilor noastre pe marginea noilor versiuni ale *Cîntecelor tăcute*, ne-am opri deci puţin asupra modului în care evoluează, în opera poetului, fluxul spontan al inspiraţiei, în raport cu acele elemente de atitudine „pur intelectuală", aparent „antilirice", la care se referea Lovinescu.

Reţinînd sub obiectiv creaţia anilor de culminaţie a activităţii lui Adrian Maniu (ceea ce nu înseamnă, firește, o limitare atît valorică a cîmpului de observaţie, cît una de domeniul istoriei literare), concluziile în această problemă ni se sugerează cu destulă claritate. Poetului i-a repugnat, încă din perioada colaborării la *Noua revistă română* (v. ciclul de aforisme *Cicatrizarea rănilor de lance pe pavăza lunii*, publicat în numerele estivale ale lui 1914), atitudinea de „meseriaş al unui procedeu". În concepţia sa, afirmată la început cu oarecare ostentaţie juvenilă, dar ilustrată, în esenţă, abia de creaţia sa de mai tîrziu, poetul trebuie să fie, în egală măsură, un *filozof* şi un *artist* (pictor şi muzician), dar mai cu seamă un *om*, de *temperament independent* şi deschis *atitudinilor infinite*, şi ca atare îndeajuns de înzestrat pentru a-şi permite să nu stăruie, cu deliberarea ucigătoare — în acest caz — de poezie, asupra sonurilor şi infinitesimalelor în ordinea expresiei. Însăşi stilizarea proprie străvechii noastre arte a „scoarţelor" (înţeleasă şi ea de unii ca pură manieră, cu finalitate strict decorativă) îi va apare poetului — ale cărui notaţii de sugestie plastică am văzut că au fost asociate, încă de la început, acestei modalităţi expresive — ca o „oglindire *de-a drept* (subl.n.) a naturii prin sufletul smerit care o înfăptuia" (v. *Frunzele primăverii şi flăcări de toamnă*, 1935). E o definiţie, aceasta, în ultimă

[46] V. de pildă articolul *Spontaneitate şi concepţie*, în „*Contemporanul*", nr. 2 (248), 11 ianuarie 1963.

Scanned with OKEN Scanner

analiză, și a *lirismului*, ce prezidează fuziunea *gîndului* cu *cîntecul* chemat din adîncuri, într-o ivire *spontană* de inefabile frumuseți. Accentul, mai mult sau mai puțin apăsat, pus de comentatori pe elementul lucid („voit") al artei sale poetice, descifrabil în stare am spune nativă în creația începuturilor, nu ne mai apare la fel de îndreptățit, dacă ne referim la poezia antologată în culegerile ulterioare *Salomeii*. Evoluția poetului de *Lîngă pămînt*, pe *Drumul spre stele*, ce-i va prilejui suita *Cîntecelor de dragoste și moarte* se realizează sub semnul unei poezii a sintezelor, atît de necesare, dintre gîndire și sentiment. „... Cîntec aș vrea să fiu, / *Un cîntec sau gînd, dar ce, nu știu*" (subl.n.), se confesează altminteri chiar poetul, intuindu-și parcă însuși mecanismul actului creator *(Departe, tîrziu)*. Sensibilitatea sa, ostilă prelucrărilor sugerate din afară, include și cristalizează gîndul, pe principiul „oglinzilor din lăuntru", la care se referea Perpessicius, atribuindu-i totodată poetului „debitul cel mai spontan" din lirica generației sale. În funcție de aceasta, se impune a fi ușor amendată poate și constatarea, acceptată aproape unanim în critica noastră, cu privire la așa-zisul *triumf al stilisticii și manierei* (G. Călinescu) în opera lui Adrian Maniu, în sensul sublinierii acelei subordonări intime a celor doi factori, sugerînd intervenția meșteșugarului, datelor generale ale creativității sale, asupra cărora ne-am oprit mai sus.

Toate acestea ne îndeamnă să nu socotim încă încheiată acțiunea de reeditare a operei lui Adrian Maniu. Volumele apărute sub semnul celor „50 de ani de poezie" de pe banderola ce le îngemănează rămîn o mărturie a unei evoluții ce nu-i dă dreptul autorului să ne lipsească de plăcerea unei reîntîlniri cu vechile noastre cunoștințe. Obișnuința își are, negreșit, ciudățeniile ei, ce nu pot fi însă condamnate, atunci cînd nici muzele nu i se pun împotrivă. Antologia noastră critică așteaptă așadar noi inițiative editoriale, spre a deveni efectiv utilă viitorilor interpreți ai liricii lui Adrian Maniu.

ADDENDA

Scanned with OKEN Scanner

UN MANUSCRIS BACOVIAN NECUNOSCUT

Cine a citit volumul poetei Agatha Grigorescu-Bacovia, dedicat personalității ilustre a marelui liric, nu a putut să nu rețină un fapt ușor paradoxal poate, pentru cei ce și-au format o anumită imagine — evident, simplificatoare — cu privire la limitele preferințelor literare ale criticului și istoricului literar G. Bogdan-Duică. Este vorba de referința în legătură cu interesul de care s-a bucurat creația bacoviană din partea profesorului clujean, care i-a consacrat un ciclu întreg de analize, în cadrul cursului său de literatură română modernă[1]. Confruntînd această informație cu datele aflate în *Anuarul Universității din Cluj pe anii școlari 1925/26 și 1926/27*[2], am avut prilejul să constatăm că, într-adevăr, printre scriitorii a căror operă a fost comentată — se pare, în termeni destul de elogioși (v. și contextul referirii anterioare) — în orele rezervate seminarului de literatură, condus de Bogdan-Duică, în anul universitar 1925/26, figurează și G. Bacovia (alături de G. Galaction, D. Anghel, I. Minulescu, I. Pillat, N. Crainic ș.a.). Faptul nu poate decît să-l onoreze pe eruditul exeget al *Întîilor poeți munteni*, care ne apare astfel în cu totul altă lumină; a-l prefera pe Bacovia lui Topârceanu, de pildă, într-o perioadă în care poezia de tendințe novatoare mai era privită cu serioase rezerve de majoritatea dascălilor prăfuiți de gramatică literară — în rîndul cărora ne obișnuisem *(horribile dictu!)* să-l situăm adesea și pe istoricul literar de la Cluj — nu e un lucru lipsit de însemnătate. Mai ales dacă ne gîndim că, în 1925, poetul nu se afirmase încă, editorial, decît cu culegerea din 1916 (ce-i drept, cea mai reprezentativă pentru creația sa).

[1] Cf. vol. *Bacovia — Viața poetului*, E.P.L., 1962, p. 221.

[2] Cluj, 1928, p. 161.

Poetul și criticul trebuie să se fi cunoscut însă și personal, deoarece în biblioteca bogată a profesorului, aflată în prezent în folosința catedrelor de literatură română de la Facultatea de filologie din Cluj, figurează și un voluminos caiet, cu coperțile îngălbenite de vreme, în care se află, *transcrise de mîna poetului*, pe alocuri cu ștersături și îndreptări, un număr de peste o sută de poezii și variante, dintre care unele sensibil deosebite față de versiunile cunoscute. Caietul manuscris pe care am avut șansa de a-l descoperi poartă pe eticheta cu chenar roșu de pe copertă, ca și pe prima filă din interior, următoarele indicații:

G. BACOVIA

PLUMB

(POEZII)

Nedatate, poeziile sînt transcrise, probabil, în mare parte, în ordinea elaborării, așadar diferit de succesiunea lor în paginile volumelor *Plumb* (1916) și îndeosebi *Scîntei galbene* (1926) și *Cu voi* (1930), al căror conținut îl reproduc, în linii generale (este știut că în 1925, cînd bănuim că i-a fost transmis lui Bogdan-Duică manuscrisul, cele mai multe dintre creațiile incluse mai tîrziu în ultimele două culegeri amintite fie că apăruseră în diverse reviste, fie că se aflau în stadiul final al elaborării lor). Redăm cuprinsul integral al manuscrisului, cu indicarea, în paranteză, a primului vers, pentru poeziile al căror titlu se repetă, sau a titlului sub care e cunoscută poezia din edițiile definitive, îngrijite de autor: *Plumb de iarnă* („Și iar și iar aceeași oră de dimineață . . ."), *Gol*, *Dimineață*, *Nervi de toamnă* („Iarbă de plumb și aer tare"), *Vînt*, *Nocturnă* („O, nu mai cînta, harmonie pribeagă"), *Amurg* („Pe seară la geamuri un nour violet și dearamă"), *Pax* (*Între ziduri*), *Destul*, *Toamnă* (*Belșug*), *Amurg* (*Scîntei galbene* — „O femee în doliu pe stradă"), *Romanță* („Parfumul rozelor ude"), *Strigoi* (*Amurg* — „Crai-nou

verde-pal și eu singur), *Vals de toamnă*, *Plumb*, *Pastel* („Buciumă toamna"), *Decor*, *Corbii* (*Amurg* — „Trec corbii — ah «corbii»") *Lacustră*, *Gris* (*Gri*), *Sonet*, *Amurg de toamnă*, *Tablou de iarnă*, *În grădină*, *Nervi de toamnă* (*Spre toamnă*), *Pălind*, *Amurg violet*, *Decembrie* (*Decembre*), *Negru*, *Nevroză*, *Moină*, *Melancolie*, *Rar*, *Nervi de toamnă* („E toamnă, e foșnet, e somn"), *Seară tristă*, *Fiori* (*Note de toamnă* — „Tăcere . . . e toamnă în cetate . . ."), *Oh, amurguri*, *Amurg de iarnă*, *Alean*, *Amurg antic*, *Pulvis*, *Cuptor*, *Toamnă* („Răsună din margini de tîrg"), *Trudit*, *Amurg* („Cu lacrimi mari de sînge"), *Panoramă*, *Finis*, *Aiurea*, *epitaful* cunoscut, neintitulat însă, *Tu ai murit . . .* (poezie dedicată *Memoriei lui Șt. Petică*, reprodusă pentru prima dată în volum abia în ediția din 1965), *Adio* (*Pastel* — „. . . Adio, pică frunza"), *Ego*, *Singur* („Potop cad stele albe de cristal"), *Altfel*, *Plumb de iarnă*, („Iarna, de-o vreme, mă duce regretul"), *Nocturnă* („Stau și moina cade, apă, glod"), *Plumb de toamnă*, *Largo*, *Plouă*, *Nervi de primăvară* („Primăvară . . ."), *Matinală*, *În parc*, *Poemă în oglindă*, *Alb*, *Nervi de toamnă* („La toamnă cînd frunza va îngălbeni"), *Plumb de iarnă* („Ninge secular, tăcere, pare a fi bine"), *Note de toamnă* („Toamna-n grădină și-acordă vioara"), *Monosilab de toamnă*, *Nocturnă* („Uitarea venea . . . a venit"), *Serenada Muncitorului*, *Liceu*, *Nervi de toamnă* (variantă a poeziei *Pastel* — „Pică frunza"), iarăși *Nervi de toamnă* („Șurue ploaia" — variantă a poeziei *Proză* — „Plouă . . ."), *Furtună*, *Nocturnă* (*Miezul nopții*), *Strigoii*, *Crize*, *Clavirele plîng* (*Mister*), *Toamna murind* (o variantă a poeziei cu același titlu, publicată de Agatha Grigorescu-Bacovia în *Gazeta literară*, nr. 24/1966), *În altar*, un *catren* inedit, fără titlu, *Vobiscum*, *Fanfara* (*Fanfară*), *Nocturnă* (varianta reprodusă și de A. Grigorescu-Bacovia, în același loc), *Laș* (*Nocturnă* — „Fug rătăcind în noaptea cetății", cu mici modificări), *Poemă finală*, *Odaea* (*Singur* — „Odaia mea mă înspăimîntă"), *Amorul-monedă* (*Proză* — „Amorul, hidos ca un satir"), *Piano*, *Interior* (variantă a poeziei *Marș funebru*), *Vine iarna* (*De iarnă* — „În ecouri bocitoare"),

Germinal (*Nervi de primăvară* — „Melancolia m-a prins pe stradă"), *Higienă* (*Igienă*), *Plumb de iarnă* (*Şi ninge*), *Pantofii, Balet, Duduia* (*Unei fecioare*), *Hubsch* (*Cu voi . . .*), *Contrast, Ebreea, Noapte, Tu* (variantă a poeziei *Psalm*), *Amurg* (*Amurg de vară*), *Baladă, Sepulcre violate, Epitaf, Acum* (*Vae soli . . .*).

Bogăţia de variante a preţiosului caiet, cu paginile numerotate de autor de la 1-120, ar impune poate o descriere atentă a fiecărei piese pe care o cuprinde; considerînd mai mult de datoria editorului, să stăruie asupra *tuturor* deosebirilor de detaliu dintre versiunile notate în manuscris şi cele cunoscute din textele publicate, ne vom mulţumi să semnalăm, deocamdată, doar unele crîmpeie inedite, precum şi cîteva variante ce prezintă diferenţe mai pronunţate, fie de sens, fie de ordinul expresiei poetice.

Integral inedit este, cu siguranţă, catrenul (fără titlu) de la pagina 92, pe care-l şi transcriem:

„Ah, oh, vai, ho-hu!
Şi eu am fost pe pămînt
Plîngeam şi eu în vînt:
Ah! unde eşti tu!"

Frîntură a unui dialog imaginar sau rezultat al unui simplu exerciţiu de versificare, catrenul nu prezintă interes, firește, decît în măsura în care reflectă un eventual moment concret din biografia intimă a poetului, ceea ce ni se pare destul de anevoie de stabilit; fiind vorba de opera unui clasic al poeziei noastre moderne, el nu poate fi însă, oricum, ignorat, în perspectiva unei ediţii ştiinţifice.

Unele nuanţări suplimentare aduc în schimb cele trei versuri inedite, din finalul poeziei *Destul*. După cum se ştie, această piesă relativ importantă pentru definirea atitudinii lirice proprii lui Bacovia se încheie, în versiunea apărută iniţial în *Viaţa literară* (nr. 61/1927) şi apoi în volumul *Cu voi*, cu un vers izolat, ce reia, într-o altă ordine, elementele

Scanned with OKEN Scanner

celui cu care debutează poezia: *„Voi scrie un vers, cînd voi fi liniştit . . .“*. În manuscrisul la care ne referim, ideea ne apare explicitată în dimensiunile următorului catren final:

„Voi scrie un vers cînd voi fi liniştit —
O tăcere, un craniu, aşa ceva . . .
Cum sunt şi cine m-a tîmpit,
Vor şti careva, undeva“.

Rezonanţa dură a unor termeni (care-l va şi determina probabil pe poet să renunţe, în cele din urmă, la acest catren), ca şi frazarea nervoasă, eliptică, a ideii atestă un moment de adevărată crispare interioară, ilustrîndu-ne totodată, mai bine poate decît versiunea definitivă a poemului — evident superioară acesteia, prin unitatea de ton a ansamblului — tensiunea paroxistică, în fond, a unei însemnate părţi a creaţiei bacoviene (aparentul calm sufletesc, sugerat de cîteva poezii ale lui Bacovia, nu este, credem, decît un rezultat al capacităţii de interiorizare a poetului).

În aceeaşi categorie am încadra şi distihul — de asemenea inedit — cu care se încheie poezia *Plumb de iarnă*, publicată pentru prima dată în volumul *Scîntei galbene*, cu titlul *Şi ninge* (sub care a fost reprodusă şi în culegerile ulterioare):

„Dar gem fiinţe proletare
Oh, ninge în oraşul mare“.

Antiteza introdusă prin acest distih i se va fi părut autorului facilă şi oarecum superfluă, ideea rezultînd de fapt, implicit, din strofele reţinute. Istoricului literar, preţuitor prin definiţie al detaliului purtător de semnificaţii explicite, consemnarea acestei versiuni nu-i poate fi însă indiferentă — fapt care ne-a şi determinat să o transcriem.

Alte variante ce ar putea fi considerate drept prime exerciţii ale unor creaţii cunoscute în versiunile — de asemenea superioare — incluse în volumele *Scîntei galbene* şi îndeosebi *Cu voi sînt* cele intitulate: *Trudit* (cu strofa suplimentară

Scanned with OKEN Scanner

semnalată și de editorul culegerii din „Biblioteca pentru toți", 1965), *Nervi de toamnă* (*Pastel*), iarăși *Nervi de toamnă* (*Proză*), *Crize*, *Clavirele plîng* (*Mister*), *Toamna murind*, *Vobiscum*, *Poemă finală*, *Odaea* (*Singur*), *Amorul-monedă* (*Proză*), *Piano*, *Interior* (*Marș funebru*), *Tu* (*Psalm*), *Sepulcre violate* ș.a. Transcriem dintre acestea doar cîteva, mai elocvente pentru modul personal de elaborare și cizelare, propriu laboratorului de creație bacovian:

NERVI DE TOAMNĂ

Pică frunza
Galbenă ca tine
Adio! nu mai plînge
După mine.

A pornit,
S-a pierdut în zare,
Pe cînd în golul toamnei
Șopteam în aiurare:

Iubito,
Dă-mi mîna ta cea mică
Și spune-mi de ce-i toamnă
Și frunza de ce pică

AMORUL-MONEDĂ

Amorul meu hidos ca un satir,
Copil degenerat,
Învinețit, privind transfigurat
Eri a murit sbătîndu-se-n delir.

Aici cu voi, prozaici pămînteni,
Asasinat pe drumuri a murit;
De zumzetul de bani înăbușit
În lumea asta plină de dugheni.

Scanned with OKEN Scanner

TU

Fantomă cu faţa de mort...
Mireasă pe tron
Nudă cu grai monoton —
În visul meu te port.

Iubito cu faţa de mort...
Humă de genii trăznită
De-a pururi monotonă
Nudă madonă
De crini prăfuită —
În vis te port.

NERVI DE TOAMNĂ

Şurue toamna
Pe-un tîrg mizerabil,
Pe-un tîrg potopit
De glod şi coceni,
Pe-un tîrg jidovit
Şi plin de dugheni
Aici stă iubita,
Aici e Amorul...
Şi hudiţa-i plină
De fîn şi coceni.
Trec cotiugare
Cu saci de făină
Şi plouă mai tare
Pe crîşme murdare,
Pe-un tîrg sărăcit,
Aici stă iubita,
Aici e Amorul
Şi şurue ploaia
Pe-un tîrg prăpădit.

Am mai menționa unele versuri cu formulare diferită din *Poemă finală* (1, 2: „Eu trebuie să tac, să uit ceea ce nu știe nimeni / Ascuns în umbra mea adîncă fără a spune un cuvînt"; 13: „O, vino sublim viitor"; 15: „Mîhnit de cît am plîns fără a spune un cuvînt"), din *Vals de toamnă* (6: „În parcul gol, funebru și solemn"), *Odaia* (2: „Și-mi pare-o criptă părăsită"; 5: „Odae, criptă de mister"; 7: „Fug umbre triste prin unghere"; o variantă strofică introdusă suplimentar etc.), *Pantofii* (5: „Pe trist catafalc cu tristă virgină") ș.a.

O apreciere de ansamblu asupra unor asemenea crîmpeie și imagini de laborator nu și-ar avea locul, firește, decît la finele unui amplu și erudit studiu filologic, atent la cele mai neînsemnate variații ale tonusului poetic, ca și la nuanțările introduse de fiecare nouă vocabulă — ceea ce nu am intenționat a face, în cuprinsul acestor simple fișe de istorie literară. Cîteva concluzii pot fi însă formulate, chiar pe baza puținului material pe care l-am reținut, din această primă confruntare a manuscrisului, cu textele unanim cunoscute.

Desigur, nu e o noutate faptul că majoritatea poeziilor lui Bacovia, aparent atît de „neelaborate" și de nude, sub raportul expresiei, au fost menținute pe șantier adesea ani de zile, pînă să primească „bunul de tipar" al autorului. Spre deosebire însă de alți creatori, nu mai puțin exigenți cu scrisul lor, autorul *Plumbului* nu a ajuns decît rareori să realizeze *variante* propriu-zise, care să suscite interesul cititorului ca piese de sine stătătoare. Aceasta, întrucît ceea ce-l preocupă pe Bacovia în mod constant nu pare a fi, după opinia noastră, atît expresia, ca atare, cît structura compozițională a poemelor, organizarea cît mai sugestivă și mai armonioasă a acelui sistem de notații, din care se încheagă la el imaginea de ansamblu („e o construcție îndelung gîndită", mărturisește însuși poetul, referindu-se la elaborarea unuia din pastelurile sale[3]). De aceea intervențiile sale pe text vizează de obicei fie locul și structura unor repetiții, fie dimensiunile unei strofe sau chiar ale unui vers, fie, în fine — lucru deosebit de frec-

[3] Apud A. Grigorescu-Bacovia, vol. cit., p. 254.

Scanned with OKEN Scanner

vent — titlurile poeziilor, alcătuite îndeobște dintr-un număr neobișnuit de limitat de elemente (ceea ce corespunde însă perfect tonalității generale a liricii sale, ce se constituie tocmai pe baza convergenței unor motive, ca și pe baza unei îngustări voite, dar vădind un rar rafinament estetic, a ariei vocabularului artistic). Brouilloanele poemelor sale, așa cum ne sugerează cel puțin manuscrisul cercetat, trebuie să fi cuprins așadar aproape toate *elementele* versiunilor socotite definitive, lucru ce nu face decît să sublinieze *autenticitatea* inspirației bacoviene.

Sugestiile pe care i le poate oferi cercetătorului studiul paralel al unor asemenea texte, precum și raritatea însăși a manuscriselor bacoviene, semnalată și de biografia sa — care ne dă de altfel și o explicație a acestui fapt[4] — ne determină să considerăm caietul din fosta bibliotecă a lui G. Bogdan-Duică drept unul din documentele literare de care viitorii editori ai creației lui Bacovia vor trebui să țină neapărat seamă.

[4] Idem, ibidem, p. 204.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

Studii, articole, omagii

Poezie şi adevăr sau despre realismul lui Mihail Sadoveanu . 7
Simbol şi motiv romantic în „Cîntare omului“ 22
Povestitorul şi arta sa 43
Ion Marin Sadoveanu 54
Perpessicius, poetul 66
Vladimir Streinu 78

Profiluri clujene 89

Un umanist: profesorul Henri Jacquier 91
Poetul Victor Felea 97
Poetul Aurel Gurghianu 114

Cronici, Marginalii 127

Poezie, proză

M. Eminescu: „Opere“, vol. VI 129
G. Ibrăileanu: „Adela“ 138
M. Sadoveanu: „Opere“, vol. XVI 143
G. Călinescu: „Enigma Otiliei“ şi „Scrinul negru“ . . 150 şi 156
I. M. Sadoveanu: „Taurul mării“ 168
N. Dunăreanu: „Oameni şi fapte“ 175
A. Grigorescu-Bacovia: „Lumină“ 179
S. Pană: „Poeme şi poezii“ 184

Critică

Perpessicius: „Alte menţiuni de istoriografie literară şi folclor“, vol. II 193
Al. Dima: „Studii de istorie a teoriei literare româneşti“ . . 199
M. Gafiţa: „Cezar Petrescu“ 204

Scanned with OKEN Scanner

V. Felea: „Dialoguri despre poezie" 210
Al. Oprea: „Panait Istrati" 217

Prospecțiuni în critica poeziei 227

Octavian Goga 229
Emil Isac 296
Adrian Maniu 313

Addenda 351

Un manuscris bacovian necunoscut 353

Scanned with OKEN Scanner

Redactor de carte: V. FELEA
Tehnoredactor: L. BÁLINT

Dat la cules: 06.05.1968. Bun de tipar: 20.09.1968. Apărut: 1968. Tiraj: 3000+140 ex. broşate. Hîrtie: tipar A de 80 g/m². Format: 54×84/16. Coli ed.: 21,65. Coli tipar: 23. A.: nr. 4594/1968. C.Z. pentru bibliotecile mari: 859-4. C.Z. pentru bibliotecile mici: 859.

Tiparul executat sub comanda nr. 143 la Întreprinderea poligrafică „Crişana" Oradea, str. Moscovei nr. 5

Scanned with OKEN Scanner